France

Les Grands Procès
de la Comédie-Française

Edmond de CHAUVERON

LES GRANDS PROCÈS

de la

Comédie-Française

Depuis les Origines

jusqu'à nos jours

Lettre-Préface de M. Jules CLARETIE

PARIS

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, rue Soufflot, 14

1906

Monsieur,

J'ai lu avec infiniment de plaisir et de profit le livre que vous avez consacré à l'histoire juridique de la Comédie-Française. Ce travail, très savant et très complet, est une contribution importante à l'étude de cet organisme compliqué mais admirable qu'il faudrait inventer s'il n'existait point; car rien n'est comparable nulle part à cette Comédie si souvent attaquée et toujours triomphante. Molière avait fait — sous le Grand Roi lui-même — de l'excellent socialisme en formant cette réunion d'artistes participant aux bénéfices et résolvant dès lors les problèmes dont on poursuit encore ailleurs la solution. Ces sociétaires, protégés par l'État, sont des travailleurs dont le groupement n'a rien de comparable dans l'organisation actuelle. Ils sont à la fois favorisés et surveillés par l'Administration supérieure.

Les mœurs nouvelles, les bénéfices plus faciles, les gains des tournées, etc., peuvent leur donner la tentation de rompre un pacte qui leur est salutaire. L'Administration a fort à faire à calmer les impatiences et à donner de justes récompenses à ceux qui font la gloire et la fortune de la Société.

Vous avez étudié les divers points du problème avec une compétence rare. Votre tableau des luttes entre auteurs et comédiens au XVIIIe *siècle est excellent. Il ne m'appartient pas de juger vos conclusions et peut-être mon avis motivé ne serait-il pas conforme au vôtre. Mais je tiens à vous dire que votre excellent ouvrage va prendre place dans la bibliothèque nombreuse et spéciale de la Comédie-Française — j'entends des livres innombrables concernant la Comédie — et que cette place, Monsieur, sera du premier rang.*

JULES CLARETIE.

10 Mars 1906.

AVANT-PROPOS

L'étude du droit ne consiste pas seulement dans l'examen de théories austères et de règles arides. Il est une manière plus vivante de la pratiquer. Cette méthode consiste, non plus à exposer de froids principes, à peine réveillés çà et là par quelques arrêts de jurisprudence, mais à prendre les faits eux-mêmes, à les suivre dans leur développement et à en extraire les conséquences juridiques. Les règles posées par le pouvoir législatif ou par les tribunaux apparaissent alors sous un aspect plus net, plus précis, plus vivant. De plus l'étude en devient plus facile, plus attachante et souvent plus sûre, car, avec cette méthode, les actes de l'autorité et les arrêts de justice se trouvent être la fin naturelle, le complément nécessaire et logiquement amené des faits. Ils apparaissent alors sous leur jour véritable, et de la sorte, ne risquent pas d'être interprétés d'une façon inexacte, danger auquel expose trop souvent la première méthode dont nous avons parlé.

Si cette idée est vraie d'une façon générale, combien elle l'est plus encore dans la matière spéciale du théâtre, où le fait, les parties en cause et les circonstances politiques, littéraires ou autres, ont une si grande influence

sur les décrets et les jugements ! Là, en effet, il semble que tout soit livré à la fantaisie du souverain et à celle du juge, et il n'est pas de matière où la jurisprudence soit plus difficile à suivre, à saisir et à fixer.

Mais, et cela rendait la méthode que nous avons préconisée plus utile encore, ce n'est même pas à une question générale de théâtre que nous avons voulu nous arrêter. Il nous a semblé plus attrayant de prendre un théâtre en particulier et de suivre pas à pas cet intéressant plaideur dans ses démêlés administratifs et judiciaires. Cela nous permettait d'examiner, non pas une question spéciale de droit théâtral, mais toute une série de difficultés survenues à propos du fonctionnement d'une des plus grandes scènes du monde entier, d'un théâtre pourvu, dès sa naissance, d'une législation toute spéciale et qui, à ce double titre, méritait qu'on lui fît une place à part dans l'histoire judiciaire du théâtre. Nous avons voulu la lui donner.

Nous nous sommes d'ailleurs laissé tenter, il faut le dire, par la variété et l'intérêt des causes qu'a dû soutenir cette Compagnie illustre, d'un caractère si spécial, à la fois, en effet, artistique et industrielle, libre en apparence et pourtant asservie, autonome mais en même temps sous la protection autoritaire du gouvernement. Aussi, ce sont ces causes elles-mêmes, dans leur réalité vivante et dans leur exactitude souvent pleines d'intérêt par les détails, que nous avons voulu rapporter. C'était pour nous la manière que nous estimons la meilleure de présenter, d'une façon aussi complète que possible, la législation et la jurisprudence relatives à la Comédie-Française.

*
* *

Nous nous sommes attaché dans cette étude à justifier le titre que nous lui avons donné. Nous avons donc écarté systématiquement tout ce qui, étant relatif à l'histoire de la Comédie-Française, n'a pas fait l'objet, au cours des temps, de difficultés contentieuses. Cependant, comme il eût été impossible d'étudier et d'expliquer les questions d'ordre juridique qui ont été soulevées à propos de ce théâtre, sans analyser le caractère spécial de sa constitution et de son organisation intérieure, nous avons dû, dans l'intérêt de la logique et de la clarté de notre œuvre, entrer dans des développements quelquefois étrangers au sujet, mais nécessaires à l'enchaînement des idées et à la compréhension nette des démêlés judiciaires que nous avions à rapporter et à examiner.

Ce livre a un caractère exclusivement historique. Nous n'avons pas, en effet, la prétention de poser des règles. Nous racontons simplement des faits, nous les analysons, nous donnons la solution apportée par les tribunaux. La Comédie-Française a soutenu un certain nombre de procès. Elle en soutiendra certainement d'autres. Ces nouveaux procès seront-ils semblables en tous points à un ou plusieurs d'entre ceux qu'elle a déjà eus? Nous ne le savons pas et ce n'est même pas probable; dans tous les cas, nous n'avons pas cherché à les prévoir : nous avons travaillé dans le passé, réservant l'avenir.

Nous sommes convaincu néanmoins que cette espèce de codification que nous présentons de la jurisprudence relative à la Comédie-Française ne sera pas inutile à ceux qui auraient éventuellement à résoudre ces diffi-

cultés nouvelles, remplies certainement, ainsi qu'on peut aisément le prévoir, de nombreuses analogies avec celles que nous aurons déjà analysées.

Dans cette étude, qui nous mène jusqu'au récent procès de Mlle Brandès, nous avons pris la Comédie-Française pour ainsi dire encore au berceau. Nos explications commencent, en effet, vers l'année 1658, date de l'arrivée à Paris, de Molière, patron de la Comédie-Française, alors que la fondation officielle ne date que de 1680. Dans cette première partie de l'ouvrage, qui va jusqu'au fameux décret de Moscou de 1812, nous nous occupons surtout des démêlés inextricables, héroïques quelquefois, toujours comiques des Comédiens Français avec les Comédiens de la Foire, concurrents redoutables, bien que cela puisse faire sourire, si redoutables, en effet, que les Comédiens du Roi luttèrent contre eux avec acharnement pendant plus d'un siècle et demi. Il faut donc croire qu'ils en valaient la peine. Dans cette même partie, nous nous sommes étendu également sur les rapports des Comédiens avec les auteurs. Nous avons pu suivre dans cet exposé la lente et intéressante émancipation des écrivains, placés au début sous la dure tutelle des arrogants Comédiens du Roi et arrivant à la fin de l'ancien régime à s'unir et à se syndiquer pour faire triompher leur cause. Quelques pages ont été également accordées à la situation curieuse des Comédiens pendant la Révolution et à leur procès devant le Tribunal révolutionnaire.

Dans la deuxième partie, qui va de 1812 à nos jours, ce n'est plus le chapitre du privilège, et pour cause, qui nous a retenu longtemps. Nous avons accordé tous nos efforts à l'étude des difficultés surgies à propos de pièces reçues, entre auteurs et Comédiens Français et aussi à

celle des grands procès faits par la Comédie à ses pensionnaires, et surtout à ses sociétaires, aussi capricieux que célèbres, qui voulurent tenter sur des planches moins anciennes et moins classiques d'acquérir plus de fortune et plus de gloire que n'avait su leur en donner la vieille et familiale maison de Molière.

Nous avons donc divisé cet ouvrage en deux parties générales, correspondant à deux périodes. Puis, dans chacune d'elles, nous avons examiné successivement les trois questions suivantes : 1° Privilège ; 2° Organisation intérieure ; 3° Rapports avec les auteurs. Cette division a été pour nous un moyen commode de classer les procès faits aux Comédiens ou intentés par eux. Ces démêlés judiciaires se trouvent être alors les exemples vivants de règles précises que nous avons eu soin de poser auparavant, au fur et à mesure du développement du plan général que nous nous étions imposé.

Tel est, en résumé, le but et le plan de cet ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE

1658 — 1812

INTRODUCTION HISTORIQUE

En l'année 1402, quelques bourgeois de Paris, qui avaient fondé une société sous le titre de *Confrérie de la Passion de Notre-Seigneur*, s'adressèrent à la Cour, à l'effet d'obtenir du roi l'autorisation de donner publiquement des représentations théâtrales. Charles VI leur accorda des lettres patentes par lesquelles il leur permit de s'établir dans la ville de Paris, d'y continuer publiquement les représentations de leurs comédies pieuses et d'aller et venir dans la ville avec l'habillement qui convenait aux mystères qu'ils devaient représenter.

L'institution de la Comédie-Française, ou du moins les principes qui la régiront, se trouvent là en germe. Les Confrères de la Passion jouissent, en effet, d'un privilège qui leur est conféré par l'autorité royale. Seuls ils ont le droit de représenter les mystères et même, s'ils le veulent, les comédies profanes. Une ordonnance du 3 juin 1398 interdisait, en effet, de représenter à Paris « aucuns jeux de personnage soit de la vie des saints ou « autrement sans le congé du roi, à peine d'encourir son « indignation et de forfaire envers lui. » Conformément à cette ordonnance, les Confrères représentèrent sur leur

théâtre des mystères. Puis, le succès des pièces religieuses diminuant, ils furent amenés à enrichir leur répertoire de pièces profanes, qu'ils firent alterner avec les autres. On vit alors un curieux mélange de farces grossières et de mystères sacrés, qui n'alla pas sans causer dans le public un certain scandale. Aussi, en 1548, la Confrérie ayant sollicité, à propos de son installation dans une nouvelle salle, la confirmation de tous les droits et de toutes les prérogatives dont elle avait joui jusqu'alors, les honnêtes gens en profitèrent pour demander qu'on fît cesser ce ridicule assemblage. Et le Parlement, par arrêt du 17 novembre 1548, décida, en leur maintenant leur privilège, qu'ils ne joueraient plus désormais que des pièces profanes et leur défendit expressément de représenter les scènes de la Passion ou autres mystères sacrés. Ainsi se trouva fondé en France un théâtre, destiné, d'une part, à jouer des comédies profanes et, d'autre part, en ayant seul le droit, en vertu d'un privilège. C'est à peu près ce que sera plus tard la Comédie-Française.

Cependant le public se lassa des farces comme il s'était lassé des mystères. Des auteurs d'un certain talent, Jodelle entre autres, se mirent à composer de véritables tragédies et comédies, à l'imitation des théâtres grec et latin. Ces productions, représentées en province, eurent beaucoup de succès et éclipsèrent la renommée des Confrères. Ceux-ci eurent en outre, au même moment, des difficultés assez sérieuses avec le curé de Saint-Eustache. Ce pasteur prétendait que ses paroissiens désertaient l'église pour aller au théâtre et demandait que la représentation ne commençât qu'après les vêpres, afin qu'il fût possible à tous d'assister à la fois au spectacle et à l'office divin. Or, les Con-

frères s'y opposaient, alléguant que les jours n'étaient pas assez longs pour que l'on eût le temps de jouer une comédie après l'office. Ils adressèrent même au Parlement une requête, dans laquelle ils se plaignaient d'avoir fait des frais considérables sur la foi d'un privilège illusoire, sans préjudice des « cent écus de rente qu'ils payaient à la recette du roi pour le logement et 300 livres tournois aux enfants de la Trinité pour le service divin et l'entretien des pauvres. » D'ailleurs, trois ans après, le Parlement leur donna raison. Mais ces difficultés dont la solution se fit très longtemps attendre, furent loin d'augmenter la prospérité de leurs affaires. Une troupe de comédiens de province, qui avait remporté de gros succès, profita du désordre dans lequel les avait plongés leur dispute pour s'installer subrepticement à Paris à l'hôtel de Cluny. Leur incognito ne put cependant pas être longtemps gardé, car le succès qu'ils obtinrent fut immense, à raison de la nouveauté du spectacle. Les Confrères, émus d'une pareille audace, firent entendre les plus énergiques protestations et force fut au Parlement d'obliger les comédiens à se retirer. Ceci se passait en 1584.

Le mauvais exemple n'en était pas moins donné, et d'autres troupes ne manquèrent pas de le suivre. Quelque temps après, en effet, c'est une troupe de Français, puis une troupe d'Italiens, qui forcent les portes de la capitale et se font aussitôt expulser par de nouveaux arrêts du Parlement. Mais ces expulsions, faites par le Parlement comme à regret, n'en rendaient pas les pièces jouées par les Confrères moins ennuyeuses. Aussi, devant le peu de succès qu'ils obtenaient, ils se décidèrent enfin, pour le bien public, à céder leur privilège, vers 1588, à une troupe de comédiens qui s'établit à l'hôtel de Bour-

gogne. Les plus fins d'entre eux se refusant encore, dans leur déroute, à avouer leur absence de talent, déclarèrent que le titre religieux qui caractérisait leur société, ne leur permettait pas de jouer des pièces profanes. Peu importait d'ailleurs au public le motif de leur départ, l'essentiel était qu'il eût lieu.

Ceux qui les remplacèrent obtinrent les premiers le titre de comédiens du roi avec 12.000 livres de pension. Pendant plusieurs années, leurs représentations furent troublées et interrompues par les guerres civiles et étrangères qui agitèrent le royaume et en particulier la ville de Paris. Ce n'est guère que sous le règne de Henri IV que la Comédie commença à prendre de l'extension et à devenir prospère. A ce moment, surgit une multitude de pièces et de Comédiens, si bien que l'Hôtel de Bourgogne éprouva le besoin de se séparer en deux troupes, la première continuant à jouer dans cet hôtel, et la seconde jouant à l'Hôtel d'Argent, dans le quartier du Marais, s'il faut en croire, du moins, certains historiens. D'autres prétendent, en effet, que la troupe du Marais était une troupe distincte à laquelle les Confrères avaient également cédé leur privilège devant le succès obtenu par l'Hôtel de Bourgogne et l'abondance des pièces à cette époque.

Quoi qu'il en soit, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, enhardis par leurs succès et las de se trouver ainsi sous la dépendance des Confrères, bien que cette dépendance se fît de moins en moins sentir, cherchèrent à s'affranchir de ce joug et en même temps des droits qu'ils étaient obligés de leur payer. Aussi présentent-ils, vers 1620, des remontrances au roi dans lesquelles, sans prendre aucune précaution oratoire, ils étalent, à cœur ouvert, l'antipathie très vive qu'ils ressentent pour les

Confrères et le désir qu'ils ont de les voir supprimer. Ils le supplient, en effet, d' « abroger la Confrérie de la « Passion comme inutile, préjudiciable à l'État, à la « Religion et aux particuliers, avec défense aux soi-disant « Confrères de la continuer, à peine d'être convaincus « de lèse-majesté ; et en conséquence, ordonner que les « biens de ladite Confrérie seront unis ou incorporés au « domaine de l'Hôtel-Dieu ou des Petites-Maisons de « Paris. » On voit qu'ils ne les ménageaient pas et que ce n'étaient pas des demi-mesures qu'ils demandaient contre eux. D'ailleurs, ils se rendaient compte de leur grande hardiesse. « Il est vrai, observaient-ils en effet, que d'abord cette requête paraîtra aucunement étrange. » Et de fait, c'est la première impression qu'on éprouve en la lisant. Les Comédiens du Roi, dont ce titre contribuait certainement à augmenter l'audace, demandaient simplement qu'on fît table rase du privilège antérieurement et régulièrement accordé à la Confrérie de la Passion et de la cession de ce privilège à eux faite non moins régulièrement, sous prétexte que les membres de cette société étaient sans talent et leur répertoire démodé. C'était là, à coup sûr, une argumentation beaucoup moins juridique que hardie. Cependant, en matière de théâtre, la rigueur du droit doit souvent fléchir devant les besoins du moment, et il est fort heureux, en fin de compte, que l'autorité d'alors ait écouté favorablement les représentations des Comédiens, les ait maintenus dans leur droit de jouer à l'Hôtel de Bourgogne et ait défendu aux Confrères de les troubler. C'est en effet grâce à l'existence de cette scène que des auteurs considérables ont pu faire jouer leurs œuvres et que des comédiens de talent ont pu se faire un nom. En un mot, nous devons nous

réjouir que l'Hôtel de Bourgogne soit sorti, par son émancipation vigoureuse, de la médiocrité et des enfantillages qui caractérisent le théâtre du Moyen Age et ait pu servir de berceau à la Comédie-Française, notre grand théâtre national.

La cause des Comédiens était gagnée. Leur situation fut définitivement fixée en 1629, à la suite de nouvelles contestations avec les Confrères. A cette date, en effet, on ordonna aux Confrères de remettre sans délai tous leurs titres et d'abandonner tous leurs droits sur l'Hôtel de Bourgogne, ce qui fut exécuté.

Les Comédiens, se sentant alors à l'abri de toute dépossession et de tout trouble quelconques, se mirent à représenter des œuvres de grande valeur littéraire, celles de Corneille, par exemple, ce qui amena le roi Louis XIII, qui les protégeait, à donner en leur faveur une *Déclaration* par laquelle il défendait à tous comédiens « de re-« présenter aucunes actions malhonnêtes, ni user d'au-« cunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent « blesser l'honnêteté publique. » Et ce, afin d'encourager les Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne dans la voie où ils étaient entrés. La Déclaration ajoutait d'ailleurs que « l'on ne peut imputer de blâme à la profession de comé-« dien et d'en prendre occasion de nuire à leur réputa-« tion et encore moins de leur donner aucune marque « de mépris. »

Leur prospérité fut si grande pendant longtemps, que les tentatives de concurrence échouaient à mesure qu'elles se produisaient. La plus sérieuse fut faite par une troupe connue sous le nom de *Troupe de Molière* ou *Illustre Théâtre*, qui s'établit en 1650 dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, faubourg Saint-Germain. Elle eut si

peu de succès, qu'elle fut obligée d'émigrer presque aussitôt en province Au contraire, on s'écrasait aux portes de l'Hôtel de Bourgogne. De Mouhy nous raconte qu'à la première représentation de l'*Amour tyrannique*, il y eut cinq portiers étouffés à la Comédie, tant l'affluence des spectateurs fut grande ; ce qui fit doubler depuis la garde du guet à la porte (1).

Cependant, Molière, après avoir joué avec sa troupe dans les principales villes du royaume jusqu'en 1658, se jugeant digne de reparaître sur un théâtre de Paris, obtint du prince de Conty, qui le protégeait, d'être présenté à Monsieur, frère du roi. Cette faveur lui permit d'approcher le roi Louis XIV et la Reine Mère, qui ayant entendu parler de la réputation que Molière et ses compagnons avaient acquise à Lyon, voulurent en juger par eux-mêmes. Le spectacle qu'ils donnèrent au Louvre devant la famille royale, sur un théâtre construit spécialement pour eux, ayant plu au roi et à toute la cour, Molière obtint la permission de s'établir à Paris avec toute sa troupe et de l'intituler : *Troupe de Monsieur, frère unique du Roi*, titre qui conférait à chacun des acteurs une pension de trois cents livres, lesquelles, d'ailleurs, d'après La Grange, ne furent jamais payées. Mais, pour que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne n'eussent pas à se plaindre, ils durent donner leurs représentations sur le théâtre du Petit-Bourbon, concurremment avec les comédiens Italiens qui s'y trouvaient installés déjà depuis quelque temps.

Voilà donc Molière établi à Paris, d'une façon pré-

(1) De Mouhy. *Abrégé de l'histoire du Théâtre-Français*, t. III, p. 15.

caire, il est vrai, mais qui va lui permettre cependant de donner toute la mesure de son génie et d'absorber peu à peu, grâce à sa supériorité, les autres scènes similaires, si bien que sa troupe seule subsistera sous le nom définitif de *Comédie-Française*. Disons immédiatement que cette unification ne sera complètement achevée qu'après sa mort. Néanmoins certains auteurs (1) prétendent faire remonter la fondation de la Comédie-Française à l'époque de l'arrivée de Molière à Paris et de son installation chez les Italiens. Il est certain que Molière est le véritable fondateur de la Comédie-Française au point de vue littéraire et au point de vue de la scène. Mais pourquoi souhaiter que la Comédie change sur ses affiches le millésime de 1680 pour celui de 1658? Il nous paraît au contraire plus logique de donner, comme date de naissance à la Comédie, celle où elle a été régulièrement, officiellement et définitivement constituée. Avant cette date, en effet, nous avons à Paris un certain nombre de troupes qui, toutes, peuvent prétendre dans une plus ou moins large mesure à la formation de la Comédie. Celle-ci est, en effet, le produit de la fusion de plusieurs troupes. Or il nous paraît arbitraire de déclarer que la Comédie existait déjà avant cette fusion, représentée par telle troupe, sous prétexte que cette troupe était la plus importante, la meilleure et a donné son nom au théâtre de 1680.

(1) V. notamment Bonnassies. *Histoire administrative de la Comédie Française*. p. 4. Cet auteur a publié plusieurs ouvrages sur la Comédie-Française. Ils sont tous d'un très grand intérêt, car il a dépouillé avec le plus grand soin toutes les archives du Théâtre-Français et nous en a donné de nombreux et très curieux extraits. Nous avons donc pu profiter du travail de ce savant devancier et recourir, dans une très large mesure, à ses ouvrages, chaque fois que ses explications rentraient dans le cadre de cette étude.

Arrivée en second, ce qui est toujours fâcheux, la troupe de Molière dut payer aux Italiens une somme de 1.500 livres, en manière de contribution aux dépenses que ces derniers avaient faites pour leur établissement. De plus, et ce n'était pas pour elle le moins désagréable de l'affaire, les Italiens s'étaient réservé les jours ordinaires, c'est-à-dire les mardis, vendredis et dimanches, pour donner leurs représentations. Molière se trouvait privé ainsi des jours où l'on faisait recette et force lui fut de se contenter des jours extraordinaires. Mais, heureusement pour lui, en 1659, les Italiens retournent chez eux. Maître de la place, il s'empare alors des jours fastes et ne sera pas désormais disposé à les abandonner volontiers. Son bonheur est de courte durée, car, sur ces entrefaites, la démolition du Petit-Bourbon est ordonnée pour la construction de la colonnade du Louvre. Voilà Molière et ses compagnons sans théâtre. Mais Louis XIV leur donne l'autorisation de jouer au Palais-Royal. Ils ne perdent rien au change, car c'était la plus belle salle qui existât alors. Ils y débutent en 1661, après avoir transporté tout leur matériel et c'est là que Molière donnera la plupart de ses chefs-d'œuvre. Les Italiens ne tardent pas à revenir et le roi les envoie également au Palais-Royal. Ils se trouvent alors dans la même situation que les Comédiens de Molière vis-à-vis d'eux trois ans auparavant et sont obligés à leur tour de payer 2.000 livres et de se contenter des jours de représentation qui restent, c'est-à-dire des jours extraordinaires. Molière prenait ainsi sa revanche. L'occasion était vraiment trop belle pour n'en pas profiter.

En 1665, Louis XIV, dont la sympathie pour Molière augmentait, prie son frère de lui céder ses comédiens.

Dès lors, la Troupe de Monsieur devient la Troupe du Roi et reçoit une pension, qui, celle-là, est payée, de 6.000 livres, qui fut portée à 7.000 en mars 1670 et indépendante de celle que son chef recevait personnellement depuis 1663 « en qualité de bel esprit ». Ce fut alors pour cette troupe une époque particulièrement brillante. Malheureusement, cette prospérité ne dura que quelques années. En 1673, en effet, une catastrophe se produisait qui faillit entraîner la disparition de la troupe en même temps que survenait celle de son chef : Molière mourait après la quatrième représentation du *Malade imaginaire*. Comme il arrive toujours lorsque le chef d'entreprise qui disparaît absorbait tout par la puissance de son activité et de son intelligence, sa mort laissa ses coassociés désemparés et l'état de prospérité, dans lequel Molière avait su placer son théâtre, sembla devoir s'anéantir avec lui. Attérés par la mort inattendue de leur chef si admiré et si aimé, les comédiens du roi restèrent quelque temps dans un abattement profond qui les réduisit à l'inaction. Mais, par bonheur, stimulés par les intrigues de leurs rivaux, heureux de se trouver débarrassés d'un concurrent redoutable, les comédiens, à la tête desquels se trouvait La Grange, l'ami dévoué et intelligent de Molière, se reconstituent et réorganisent leur théâtre, si bien que, quelques jours après la mort du grand comique, leur théâtre ouvre de nouveau ses portes pour la représentation du *Misanthrope*. Mais cela n'empêche pas l'Hôtel de Bourgogne de leur souffler quelques-uns d'entre eux et des meilleurs, et l'intrigant Lulli, par un oubli aussi inconsidéré que hâtif de grands services rendus et d'une longue collaboration, de demander et d'obtenir la salle du Palais-Royal, pour y donner ses opéras.

La misère des comédiens était grande, décimés qu'ils étaient par les défections et dépouillés de leur salle de spectacle. Mais La Grange, toujours actif et habile, sut tirer de son inertie et de sa nonchalance la veuve de Molière, Armande Béjart, et mettre en même temps à profit, pour la reconstitution matérielle du théâtre, les fonds dont elle disposait. D'ailleurs, à ce moment, les comédiens ont encore parmi eux d'excellents acteurs ; ils possèdent un répertoire unique et ils ont une pièce qu'ils peuvent donner immédiatement, car elle n'a presque pas été jouée : le *Malade imaginaire*. Ils trouvent heureusement une salle toute prête, construite en 1670, dans le jeu de paume de la Bouteille par Alexandre de Rieux, chevalier, seigneur, marquis de *Sourdéac* et autres lieux, machiniste-décorateur, et son associé, François Bersac de Fondant, écuyer, sieur de *Champeron*. Elle était située rue des Fossés-de-Nesles, devenue plus tard rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud. De là le nom qui lui fut donné de *Théâtre Guénégaud*.

Ainsi reconstituée, l'ex-troupe du Palais-Royal, parvenue, malgré les intrigues de ses rivales, à conserver son titre de *Comédiens du Roi*, sinon la pension que lui donnait le monarque du vivant de Molière, prit possession de son nouveau local et y prépara ses représentations.

Un mois après, c'est-à-dire le 23 juin 1673, La Reynie, lieutenant de police, sur l'ordre du Roi transmis par Colbert, signa une ordonnance décidant que le Théâtre du Marais serait incorporé au Théâtre Guénégaud. Cette ordonnance autorisait par là même ce dernier théâtre, en même temps qu'elle ordonnait la démolition de l'autre. C'était là un véritable triomphe pour la troupe

de Molière : elle absorbait ainsi une des troupes qui avaient voulu l'anéantir. Non seulement elle était délivrée d'une concurrence redoutable, mais elle se trouvait, en même temps, recevoir dans son sein d'excellents acteurs, habitués aux grandes pièces. Cela allait lui permettre de représenter concurremment des comédies et des pièces à machine, alors qu'il ne restait plus à l'hôtel de Bourgogne que la tragédie.

C'était donc toujours, et plus que jamais, le régime des privilèges qui était en vigueur à cette époque. Louis XIV, par cette jonction du Marais et du Théâtre Guénégaud, réalisait une partie d'un projet d'unification qu'il rêvait plus absolu encore.

Se sentant plus fort, le Théâtre Guénégaud se mit à faire une concurrence acharnée à l'Hôtel. Celui-ci gardait cependant la prépondérance pour la tragédie. Plusieurs tentatives faites par la Troupe de la rue Mazarine dans cette voie demeurèrent infructueuses. C'était là un genre auquel elle n'était pas préparée. Il lui eût fallu, elle le sentait bien, deux grands tragédiens. Aussi, dans l'ardent désir qu'elle avait d'éclipser l'Hôtel, profita-t-elle de ce que l'on arrivait à l'époque où il fallait renouveler le contrat de société du 3 mai 1673, pour enlever à l'Hôtel Mademoiselle de Champmeslé et son mari, et les faire entrer dans le nouveau contrat. La disparition de l'admirable interprète de Racine fut un coup terrible pour l'Hôtel de Bourgogne. A partir de ce moment, la discorde pénétra parmi ses membres et ses recettes diminuèrent à proportion que celle du Théâtre Guénégaud augmentaient. De plus, un de leurs meilleurs acteurs, La Thorillère, venait de mourir, ce qui achevait leur désorganisation. C'est alors que Louis XIV, qui caressait depuis

longtemps, dans l'intérêt présumé de l'art dramatique et scénique, le projet d'avoir un Théâtre-Français unique, qui comprendrait tous les premiers comédiens du Royaume et jouerait les œuvres les plus belles, rendit sa Lettre de cachet du 21 octobre 1680.

Cette lettre, dont l'original est annexé au contrat notarié que les comédiens passèrent en 1681, et signé du monarque et de son ministre, est ainsi conçue :

« De par le Roy,

« Sa Majesté ayant estimé à propos de réunir les deux
« troupes de comédiens establis à l'hostel de Bourgogne
« et dans la rüe de Guénégaud à Paris pour n'en f^{re} à
« l'auenir qu'vne seule, afin de rendre les représentaons
« de comédies plus parfaites, par le moyen des acteurs
« et actrices ausquels Elle a donné place dans lad. troupe,
« Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'auenir lesd.
« deux troupes de comédiens françois seront réuniës
« pour ne faire qu'vne seule et mesme troupe, Et sera
« composée des acteurs et actrices dont la liste sera
« arrestée par sad. Majesté ; et, pour leur donner moyen
« de se perfectionner de plus en plus sad. Ma^{té} veut que
« lad. seule troupe puisse représenter les comédies dans
« Paris, faisant deffenses à tous autres comédiens fran-
« çois de s'establir dans lad. ville et fauxbourgs, sans
« ordres exprés de Sa Majesté. Enjoint Sa Majesté au S^{r}
« de la Reynie, lieutenant général de police, de tenir la
« main à l'exécution de la pnte ordonnance. Faict à
« Versailles le XXIe jour du mois d'Octobre 1680 : »

Louis

Colbert

(Suivait la liste définitive des comédiens français.)

Voilà donc la Comédie-Française définitivement constituée.

L'ordonnance du 23 juin 1673, qui réunit les théâtres du Palais-Royal et du Marais, ne laissait subsister à Paris que deux troupes de Comédiens Français : le Théâtre Guénégaud, résultat de cette fusion, et l'Hôtel de Bourgogne ; elle créait en faveur de ces théâtres deux privilèges, c'est-à-dire deux moitiés de monopole. Celle du 21 octobre 1680, en réunissant ces deux théâtres et en mettant la Comédie-Française, résultat de la seconde fusion, à l'abri de toute concurrence, créait en sa faveur un monopole, c'est-à-dire un privilège exclusif, unique.

Mais après cet exposé indispensable de l'histoire de la fondation de la Comédie-Française, voyons maintenant, et cela nous sera désormais plus facile, comment est né le privilège, comment son principe était appliqué, quelles atteintes lui ont été portées, comment enfin il s'est transformé en monopole absolu.

PRIVILÈGE ET MONOPOLE

I

Le privilège nous semble faire son apparition avec le premier théâtre clos, lequel est très probablement celui des Confrères de la Passion. C'est, en effet, pour eux que nous trouvons la première fois l'ingérence de l'autorité, sous la forme d'une lettre d'autorisation du 4 décembre 1402, accordée aux Confrères par Charles VI. Plus tard, comme on l'a vu, le Parlement leur donne, en 1548, un monopole, à la charge de ne plus jouer que des sujets profanes. Et ce monopole est confirmé par plusieurs ordonnances dont la dernière est de 1613. A cette époque, rappelons que plusieurs atteintes sont portées au privilège des Confrères. C'est en 1571, une troupe de jeunes gens ; en 1576, des Italiens ; en 1584, des comédiens de province à l'hôtel de Cluny, qui ont la hardiesse d'enfreindre les ordonnances. Le Parlement affirme chaque fois le droit des Confrères et prononce l'expulsion des concurrents. Mais tous ces assauts affaiblissent la Confrérie, dont le spectacle puéril commence à lasser le public. Aussi cède-t-elle son privilège en 1588, à une troupe de comédiens qui jouera à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'en 1680, date de sa réunion par Louis XIV avec le théâtre

Guénégaud. Nous trouvons en 1610, une condamnation à payer une redevance aux Confrères, prononcée par le Châtelet contre les comédiens du faubourg Saint-Germain. Nous en voyons ensuite une autre contre ceux du Marais et ensuite plusieurs autres identiques en 1622 et 1627. Ces condamnations à payer une redevance indiquent que les Confrères étaient titulaires d'un privilège et qu'ils avaient le droit d'en faire des cessions partielles. Ainsi, malgré l'existence d'un certain nombre de théâtres, il n'y avait qu'un titulaire de privilège et les théâtres auxquels celui-ci avait donné le jour par des cessions de son privilège, vivaient sous son entière suzeraineté et n'avaient même qu'une existence précaire, la cession devant être fréquemment renouvelée.

Cette situation secondaire et dépendante n'était pas faite pour plaire aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, premiers cessionnaires du privilège des Confrères, et que leurs succès mettaient, en réalité, bien au dessus d'eux. Aussi, essayèrent-ils bientôt de s'affranchir de cette suzeraineté et de la redevance qu'ils étaient obligés de payer. Nous les voyons en 1629 introduisant le 10 octobre une requête au Conseil privé du Roi, dans laquelle ils demandent que les Confrères soient invités à produire leur titre de possession. Cependant, malgré de nombreuses requêtes, ce n'est qu'en 1675 que les Comédiens de l'Illustre Hôtel de Bourgogne devinrent les titulaires officiels d'un privilège qui, de fait, leur appartenait depuis longtemps.

Ce privilège ne fut pas toujours exclusif. Ce n'est que jusqu'en 1600, en effet, que l'Hôtel de Bourgogne conserve son monopole. A cette date, des comédiens de province obtiennent l'autorisation de s'établir

à l'Hôtel d'Argent (Théâtre du Marais) à la condition, il est vrai, de payer une redevance aux Confrères. Ce théâtre fut d'ailleurs supprimé en 1673, et l'Hôtel de Bourgogne resta, néanmoins, depuis l'origine, la scène la plus littéraire et la plus considérable.

On trouve également à cette époque, des comédiens de province, qui vont s'établir rue Michel Leconte. Mais ce ne fut pas là une véritable atteinte au privilège des Confrères, car c'est avec l'autorisation de l'Hôtel qu'ils s'installèrent. Ils jouaient d'ailleurs la même pièce que les comédiens de l'Hôtel, le succès de celle-ci justifiant cette double représentation.

On peut mentionner enfin l'établissement rue de Seine en 1643 de l'*Illustre Théâtre* fondé par des enfants de famille, à la tête desquels se trouvait Molière. Devant cette atteinte portée à son privilège, l'Hôtel de Bourgogne reste muet. A ce silence on peut donner plusieurs raisons. Quelques auteurs croient que les Illustres étaient protégés par le duc de Modène, amant de Madeleine Béjart, l'une d'entre eux. Mais la meilleure, d'après nous, est qu'ils eurent peu de succès, si peu même, qu'ils émigrèrent presque aussitôt en province et que, par conséquent, ils ne pouvaient faire qu'une concurrence négligeable. Mais, revenus de province en 1658, les choses changent. La Troupe arrive mieux instruite et avec un bagage important de pièces nouvelles. Elle plaît au Roi, qui lui accorde un privilège.

Donc, en 1658, il y a, à Paris, trois théâtres à privilège : l'Hôtel de Bourgogne, le Théâtre du Marais, la Troupe de Molière. Il faut y ajouter quelques théâtres qui ont reçu soit des autorisations temporaires, soit l'autorisation de jouer certaines pièces. Parmi eux, il faut

signaler : les Italiens qui ne jouent pas encore de pièces françaises ; les comédiens Espagnols, qui jouent de 1660 à 1672 ; les Comédiens de Mademoiselle qui s'installent en 1661 et ne durent que quelques mois ; et enfin les Comédiens du Dauphin, qui subsistent de 1662 à 1666. Mais tous ces théâtres, à part les Italiens qui étaient cantonnés dans un genre tout à fait spécial, ont disparu, lorsque survient en 1673 la mort de Molière. On peut donc dire que le nombre et la situation des théâtres à Paris étaient les mêmes au moment de l'arrivée du grand comique dans la capitale (1658) qu'au moment de sa mort (1673). C'est à cette dernière date qu'intervient la fusion du Marais et du Palais-Royal, et quelques années plus tard (1680), celle de l'Hôtel de Bourgogne avec le Théâtre Guénégaud. Cette réunion, comme nous l'avons vu, constitue un monopole pour Paris.

Cette réforme, accomplie par Louis XIV, ne fut, en somme, qu'une application d'une idée générale qui lui était chère : celle de la centralisation. « Aucun des histo-
« riens, dit excellemment M. Bonnassies (1), qui ont parlé
« des créations de Louis XIV, n'a mentionné l'Opéra, la
« Comédie Française et la Comédie Italienne ; et cepen-
« dant, ce n'était pas en vue de ses distractions seulement,
« qu'il fonda ces trois institutions : c'était avec des visées
« plus hautes. C'était pour faire à la littérature dramatique
« et aux représentations théâtrales l'application de son
« système centralisateur et pour les soumettre à l'influence
« de cet esprit méthodique et régulateur, qui tendait en
« tout à l'unité dans les idées et dans les formes. Louis XIV

(1) Bonnassies. *La Comédie-Française et les spectacles forains*, p. 87.

« voulait dompter la fantaisie gauloise et la façonner
« à l'image de son génie rectiligne, en décrétant la for-
« mation de genres, immuables comme des dogmes et
« en les symbolisant dans des œuvres émanées de lui et
« à l'interprétation desquelles fussent exclusivement
« consacrés des théâtres types, largement subventionnés
« et garantis, ainsi que leur répertoire, de la concurrence
« et des modifications qu'elle pouvait amener, Le consi-
« dérant de l'ordonnance du 21 octobre 1680 avoue for-
« mellement ce dessein ; un monopole est créé en faveur
« de ce théâtre, « afin de rendre les représentations des
« comédies plus parfaites. »

Il faut ajouter, cependant, que Louis XIV ne voulait pas exclure d'une façon absolue la fantaisie. Il lui fit, au contraire, une place, en reconnaissant officiellement, quelques années plus tard, la Comédie-Italienne et en l'autorisant à jouer des pièces françaises.

L'acte de 1680 établissait un seul théâtre à Paris pour la tragédie et la comédie. Cet état de choses subsiste pendant tout le règne de Louis XIV et une partie de celui de Louis XV, malgré les tentatives qui sont faites pour faire revenir le monarque sur la décision de 1680. Plusieurs de ces tentatives furent faites par les Comédiens-Français eux-mêmes. En voici plusieurs exemples : en 1685, ils prient la Dauphine, alors surintendante des théâtres, de les autoriser à jouer à l'Hôtel de Bourgogne deux jours par semaine, ceux où les Italiens n'y jouaient pas. Cette requête fut rejetée. Puis quelque temps après, en 1699, à la nouvelle de la suppression de la Comédie-Italienne, les Comédiens s'empressent de réclamer pour eux-mêmes la salle de la rue Mauconseil dans l'espoir d'y donner des représentations et pour avoir la certitude de n'avoir à

souffrir, dans la suite, d'aucune concurrence. Ils éprouvent là aussi un échec. Ils réitèrent leur demande quelques mois après, mais elle est encore repoussée. Enfin, nous voyons en 1711 les Comédiens revenir à la charge auprès du duc de Bourgogne, pour obtenir la permission de se dédoubler. Mais le Prince leur refuse nettement son concours (1).

Connaissant ainsi les grandes lignes de la fondation et de l'histoire du privilège de la Comédie depuis son origine jusqu'à l'année 1757, nous pouvons examiner maintenant avec quelque détail les difficultés qui surgirent durant cette période entre la Comédie et les autres théâtres à propos de son privilège. Trois théâtres, les trois grands concurrents des Comédiens du Roi, nous intéressent particulièrement à cet égard. Ce sont l'Opéra, la Comédie-Italienne, et toute une catégorie d'entrepreneurs de spectacles ambulants qu'on appelle les comédiens forains et parmi lesquels nous trouverons l'Opéra-Comique. C'est par ces derniers, ceux d'ailleurs pour lesquels la question est la plus complexe, que nous commencerons.

(1) Signalons, à ce propos, un fait que nous apprend « le Registre du Conseil des dépêches » (arch. nat.). On voit dans ce recueil que d'Argenson assigne à la Police des comédiens qui se permettent de jouer dans une salle à Paris, sans autorisation, et également les archers qui gardent la porte. Les « pièces et rapports de police » (Bibl. nat.) donnent l'extrait d'un interrogatoire subi par une certaine dame Philippes Pochon de Bosmain, qui avait trempé dans un projet d'établissement d'une seconde troupe à Paris. dont Poisson aurait été directeur ; le tiers en sus du produit eût été donné aux Enfants-Trouvés ; il devait y avoir 12.000 à 15.000 liv. de pot-de-vin pour l'entremetteuse et un marquis de Ternes, qui s'était chargé d'obtenir l'autorisation. Mais toutes ces démarches n'aboutirent pas.

*
* *

Il y avait annuellement à Paris deux grandes foires : la Foire Saint-Germain et la Foire Saint-Laurent.

Au XIIe siècle, il y avait deux foires Saint-Germain. La première s'ouvrait quinze jours après Pâques et durait dix-huit jours. L'Abbé et les Religieux de l'Abbaye de St-Germain en étaient propriétaires. Ils en donnèrent la moitié à Louis XII, à la charge de la laisser toujours réunie au domaine. Quant à l'autre moitié, ils en avaient déjà fait transport à Philippe le Hardi, à la condition que le Roi se chargerait pour eux d'une rente de quarante livres qu'ils devaient à l'Université. Depuis cet échange, on ne trouve nulle trace de cette foire. La seconde, celle qui subsista seule, fut créée en 1482 et donnée à l'abbé de Saint-Germain avec franchise d'aides, de péage et autres impôts. Primitivement, elle commençait le premier octobre et durait huit jours. Mais, sur les réclamations des Religieux de Saint-Denis, dont la Foire s'ouvrait à cette époque, on en retarda l'ouverture au 3 février. Sa date d'ouverture fut d'ailleurs souvent changée dans la suite et sa durée fut beaucoup augmentée. Cette foire était très suivie, car, au dire des Frères Parfaict (1), « ce qui est « de particulier à cette foire ici et de merveilleux tout « ensemble, est qu'elle est aussi fréquentée la nuit que « le jour, de sorte que tous les jours elle change de face « deux fois si différentes qu'il semble que ce soit deux « foires et non pas la même. De jour, on dirait qu'elle « n'est ouverte que pour le peuple, qui y vient en foule,

(1) *Mémoires pour servir... etc.* Introduction, p. 24.

« et la nuit pour les personnes de qualité, pour les « grandes dames, et tous viennent là pour jouer et se « divertir, de sorte que ce lieu est moins une foire qu'un « palais enchanté, où tout le monde se trouve assemblé « comme à un rendez-vous. »

Nous apprenons ainsi par un écrivain du temps quelle était l'importance de ces foires et le goût que la foule avait pour elles. Nous ne serons donc pas étonnés en voyant dans la suite de cet ouvrage l'opiniâtreté avec laquelle la Comédie défendit son privilège contre les Forains. C'est qu'en effet elle avait affaire à des concurrents plus sérieux qu'on ne pourrait croire.

Quant à la Foire Saint-Laurent, l'origine nous en est inconnue. On sait seulement que son nom vient de l'église Saint-Laurent et qu'elle ouvrait toujours la veille de la Saint-Laurent. Primitivement, elle se tenait entre Paris et le Bourget dans une campagne de trente-six arpents, nommée le champ de Saint-Laurent. Puis on l'a rapprochée de l'église et du faubourg entre la Fausse-Porte de Saint-Laurent et la Fausse-Porte de Saint-Martin. Cette foire ne durait d'abord qu'un jour. Le soir, au dire des Frères Parfaict, à peine le soleil était-il couché, « les sergents, à la douzaine du Roi au Châtelet, venaient fondre sur les loges, faisaient les diables à quatre et brisaient tout ». Pour qu'on fût obligé de recourir à de pareils procédés à leur égard, c'est que les Forains désiraient que la foire durât plus longtemps. Des plaintes, portées au Roi, eurent pour résultat d'augmenter la durée de cette foire. Vers 1740, elle avait lieu pendant deux mois.

Pendant très longtemps, ces foires ne comportaient aucune espèce de spectacles. Le premier qui semble avoir

apparu est celui des marionnettes. Nous en trouvons, en effet, mention dans la description burlesque de la Foire Saint-Germain par Scarron. Ensuite parurent les animaux sauvages, puis les géants, puis les animaux dressés : chiens, singes et même rats, qui, d'après un renseignement recueilli par les Frères Parfaict, « dansaient une sarabande avec autant de justesse et de gravité qu'aurait pu faire un Espagnol ». Après les animaux parurent des équilibristes et des danseurs de corde. Ceux-ci ne tardèrent pas à mêler des comédies à leurs danses, ainsi qu'en témoignent ces quelques vers d'un poète appelé de Loret, qui écrivait des gazettes en vers. L'auteur se félicite d'être allé à la Foire de Saint-Laurent, car outre les plaisirs multiples qui s'y trouvent,

« Trois enfants de même famille,
Deux fils, une fort jeune fille.
Y donnent un plaisir, ma foi,
Qu'on peut dire un plaisir de roi,
Par de charmantes mélodies,
Par de petites comédies,
Et par d'agréables balets,
Un peu plus graves que folets,
Dansés avec grande justesse,
Et qu'on voit avec allégresse,
Moyennant quelque argent comptant,
Que l'on ne plaint point en sortant (1). »

Mais l'admission des comédies dans les foires devait éveiller les susceptibilités des concessionnaires de privilège.

Avec le régime des corporations qui régnait en France

(1) F. Parfait. *Mémoires pour servir... etc.* Introduction.

depuis déjà de nombreuses années, les Rois s'étaient trouvés amenés à accorder aux foires des prérogatives de franchise, qui faisaient cesser, pendant leur durée, les privilèges des corporations. Aussi des acteurs forains se crurent-ils autorisés à violer pendant les foires le privilège de l'espèce de corporation que formaient les Confrères de l'Hôtel de Bourgogne. C'est en 1595 qu'on voit pour la première fois le fait se produire. Des acteurs se mettent à jouer à la foire Saint-Germain. L'Hôtel de Bourgogne s'en émeut et demande leur expulsion en déclarant qu'ils portent atteinte à son privilège. Mais le peuple, qui n'a pas d'autre spectacle que ces baraques de foire, demande leur maintien à cor et à cris; et une ordonnance de police de 1596 lui donne satisfaction, mais à la charge pour les Forains de payer deux écus par an à l'Hôtel. Le privilège se trouvait ainsi respecté, du moins pour la forme, et par suite, la franchise des foires ne s'appliquait pas aux théâtres. Nous en avons d'ailleurs une preuve en 1619, date à laquelle un nommé Claude Aduet, danseur de corde, fut condamné à une amende, sur la plainte des comédiens de l'Hôtel, auxquels il n'avait pas demandé d'autorisation.

Nous trouvons encore avant 1680 quelques troupes qui eurent leur heure de succès dans les foires. Il suffit de les mentionner: C'est d'abord en 1662, Raisin, organiste de Troyes, qui imagine une épinette, répétant seule le morceau qu'on vient d'y jouer. Son petit garçon qu'il faisait cacher dans l'intérieur de l'instrument donnait du moins cette illusion. Le Roi, qui est amusé de cet expédient, lui donne l'autorisation de continuer ses représentations. Et voilà comment les idées qui ont le plus de succès sont le plus souvent les plus simples. Des

enfants dirigés par un entrepreneur donnent des représentations pendant quelque temps en 1677, sous le nom de *Bamboches*. En 1678, une troupe de sauteurs, celle de Maurice et Alard, joue une véritable pièce : *Les Forces de l'Amour et de la Magie*, dans laquelle les danses ne sont absolument qu'un accessoire. Cet empiètement sur le privilège des deux comédies est permis par le Roi, qui autorise Maurice et Alard à représenter, à la Foire Saint-Germain, « les sauts accompagnés de quelques discours qu'il avait joués devant Sa Majesté, à condition que l'on n'y chanterait, ni danserait. » Il n'était donc tenu compte que du privilège de l'Opéra.

Arrivons enfin à 1680, date à laquelle la Comédie-Française étant constituée, nous allons désormais nous trouver en présence de procès soutenus contre les Forains par la Comédie-Française. Ceux-ci nous arrêteront beaucoup plus longtemps, d'abord parce qu'ils rentrent exactement dans le cadre de cet ouvrage ; et ensuite, parce que c'est de cette époque que date l'établissement du monopole et que le besoin de battre en brèche le privilège de la Comédie se fera par suite plus vivement sentir. Ajoutons que l'Autorité intervient alors d'une façon à la fois plus précise et plus active ; et cependant les procès de la Comédie à cette époque sont interminables, car ils sont toujours renaissants.

*
* *

Les Foires prenaient tous les jours une importance plus grande. Aussi, en 1698, les Comédiens-Français, à qui elles faisaient un tort considérable, portèrent leurs plaintes au Lieutenant général de Police. Ils lui déclarè-

rent que les danseurs de corde et les sauteurs, qui, jusque-là, s'étaient bornés à l'exécution pure et simple de leurs exercices, prenaient actuellement la liberté de faire construire des salles de spectacle, pour y représenter des pièces de théâtre, avec l'aide de différents acteurs de province qu'ils avaient pris à titre de gagistes. Ils demandaient en conséquence, que cette innovation soit réprimée, attendu qu'elle portait atteinte au privilège exclusif que le Roi leur avait accordé. Et ils concluaient à ce que les théâtres fussent démolis et à ce que des dommages-intérêts leur fussent alloués.

Les Forains alléguèrent, pour leur défense, l'existence d'une ordonnance de François Ier, qui reconnaissait la Foire « lieu de franchise » et défendait d'opérer « saisie-gagerie et exécution », et continuèrent à donner leurs représentations.

Ceci se passait pendant la Foire de Saint-Laurent. Quelque temps après, à la Foire de Saint-Germain, les entrepreneurs de spectacles, sachant par expérience que les oppositions des Comédiens-Français n'entraveraient pas leurs jeux, réouvrirent leur théâtre avec confiance. Aussi furent-ils très surpris par deux sentences de d'Argenson, Lieutenant général de Police, rendues les 20 et 27 février 1699, portant « défenses à tous particuliers de représenter aucune comédie ni farce, et, pour y avoir contrevenu, condamnation de 1500 livres de dommages-intérêts envers les Comédiens du Roi ».

Les forains Alard, Maurice et Bertrand, qui étaient les principaux, appelèrent au Parlement de ces sentences et continuèrent leur spectacle. Mais les Comédiens-Français ne lâchaient pas prise ; ils obtinrent contre eux deux nouvelles sentences de police, en date des 9 et 16 juin 1702.

Comme l'affaire était toujours pendante au Parlement, elles ne causèrent aucun dérangement aux entrepreneurs de la Foire Saint-Laurent, qui avait lieu à ce moment. On voit que la justice n'était pas plus expéditive à cette époque que de nos jours. Profitant de la longueur du procès et aussi du départ de la Comédie-Italienne, les Forains se mirent à jouer les pièces de ce théâtre, prévoyant que pareille licence leur serait bientôt défendue. Ils eurent en effet le temps de faire de bonnes recettes avec ce répertoire, dont le public était très amateur. Cependant, ce qu'ils avaient prévu arriva : le Parlement rendit un arrêt le 26 juin 1703 qui confirma les quatre sentences de police. Comme la Foire de Saint-Laurent ne commençait à cette époque que le 11 août, les Forains eurent le temps d'organiser leurs représentations, de telle façon que, tout en éludant les ordres du Parlement, ils ne couraient aucun risque d'être poursuivis. Leur expédient consista à ne jouer que des scènes détachées, qui contenaient cependant chacune un sujet entier, et à augmenter beaucoup leurs jeux de scène. Ces fragments, que de spirituels auteurs avaient soigneusement arrangés, produisirent tout l'effet attendu. Singulièrement vexés par la réussite des Forains devant le public, malgré leur infortune devant le Parlement, les Comédiens-Français formèrent de nouvelles plaintes contre eux. Et le 15 janvier 1704, le Lieutenant général de Police rendit une nouvelle sentence en leur, faveur, par laquelle il défendait le nouveau genre de spectacle introduit à la foire précédente et continué à la foire actuelle de St-Germain. Il réduisait ainsi les droits des entrepreneurs à leurs anciennes limites. Mais un second appel, formé par ceux-ci contre cette sentence, en suspendit encore l'exécution. Or, les foires durant moins que le temps

nécessaire au Parlement pour statuer, les Comédiens-Français risquaient de ne jamais voir la fin de ces procès. En effet, un des entrepreneurs les plus connus, nommé Bertrand, ayant été sollicité d'engager une troupe de comédiens de province, au commencement de la foire Saint-Laurent de 1704, accepta les offres de cette troupe et la plaça dans une loge qu'il avait fait construire vis-à-vis de la rue Paradis. Cette troupe obtint du public un accueil favorable. Ainsi, malgré les Comédiens-Français, leur influence et leur bon droit, les spectacles de la foire ne cessaient de se développer. La faute en était au public, qui prodiguait ses faveurs aux petits théâtres forains, en venant en foule assister à leurs représentations. C'est qu'elles avaient pour lui le double avantage d'être moins coûteuses et plus récréatives. Le peuple s'y rendait parce que ces spectacles étaient les seuls qu'il pût s'offrir et les gentilshommes goûtaient fort les plaisirs plus variés et plus épicés, que les entrepreneurs de la Foire avaient l'adresse de leur donner. Aussi, forts de leur succès, les forains se liguèrent entre eux et essayèrent, ainsi réunis, de résister à l'orage. « Alors, dit M. Bernardin dans sa si intéressante brochure sur la Comédie-Italienne, commence une longue guerre, remplie pour eux de nombreux revers et de rares succès, qui ne se terminera qu'en 1791 par la proclamation de la liberté des théâtres, mais dont les dix premières années sont les plus fécondes en escarmouches et en incidents de toute nature. Les décrets s'opposent aux ordonnances, les huissiers aux huissiers, les juridictions aux juridictions, tandis que le public regarde et compte les coups, émerveillé de l'ingéniosité développée par les forains dans cette lutte inégale et sans cesse renaissante, charmé de les entendre rire de tout et de tous et de les

voir ainsi mener gaiement et la chanson aux lèvres la guerre de l'esprit français contre l'autorité despotique et tracassière. »

Continuons donc à narrer les différents épisodes de cette lutte héroï-comique.

En 1706, pendant la Foire de Saint-Germain, exceptionnellement brillante cette année-là, deux sentences de police des 17 février et 5 mars vinrent porter un coup un peu rude aux tranquilles succès des Comédiens de la Foire. Elles défendaient à la Veuve Maurice, Bertrand, Selle, Tiquet et autres *farceurs* « de représenter sur leurs « théâtres aucuns spectacles où il y ait des dialogues, ni « faire aucune représentation qui soit contraire aux règles « de la bienséance ou de la pudeur ; et pour l'avoir fait, « condamnés chacun en trois cents livres de dommages « et intérêts envers les Comédiens et vingt livres d'amende « envers le Roi et aux dépens ; et en cas de nouvelles con- « traventions, permis auxdits Comédiens-Français de faire « abattre les théâtres de ladite Veuve Maurice et autres, « avec injonction aux commissaires et sous-officiers de « police de tenir la main à l'exécution de la sentence, qui « sera lue, affichée... etc... » Mais les Forains ne se tinrent pas pour battus. L'effet de ces nouvelles défenses fut, en effet, suspendu par l'appel qu'interjeta le sieur du Frénoy, receveur des revenus de l'Abbaye de Saint-Germain. Il invoqua comme moyen que ces sentences causaient un préjudice très considérable à M. le Cardinal d'Estrées, Abbé de Saint-Germain-des-Prés, propriétaire du terrain sur lequel les loges étaient construites. Puis le cardinal d'Estrées intervint lui-même dans la cause pour soutenir les libertés et franchises de la foire. Enfin la Veuve Maurice, Bertrand, Selle et autres firent, de leur côté, une

requête d'intervention. Tout fut joint au procès ; et de part et d'autre, après avoir ainsi serré les rangs, on attendit de pied ferme la décision du Parlement.

Mais, avant d'en arriver à l'arrêt qui vint solutionner toutes ces contestations, il est intéressant de voir, faisant ainsi revivre un instant ce lointain procès, sur quels arguments et motifs les parties respectives de ce différend basaient leurs prétentions. On verra que, de part et d'autre, le procédé employé consistait surtout, pour les intéressés, à se poser en victimes, afin de faire mieux ressortir les torts et l'audace des adversaires, tout en attirant sur eux-mêmes la pitié du Parlement.

Les acteurs de la foire alléguaient en résumé :

Qu'ils étaient comédiens forains ; qu'ils n'avaient jamais prétendu s'établir dans Paris, pour y faire une résidence fixe ; qu'ils suppliaient la Cour de faire attention à leur état et à leur condition ; qu'ils n'étaient pas dans le cas des défenses portées par le Brevet du Roi, parce qu'il fallait les envisager comme des gens errants, qui divertissaient le public en passant, semblables à des militaires qui résident sous des tentes ;

Qu'ils ne prenaient point la qualité de Comédiens Français ; que leurs troupes étaient ordinairement composées d'Espagnols, d'Italiens, d'Anglais, de Flamands, et d'autres étrangers ;

Qu'ils ne représentaient point de comédies françaises, mais de simples fragments de comédies espagnoles et italiennes, qui n'ont aucun rapport avec celles qui sont représentées sur le théâtre des comédiens du Roi ; qu'enfin, en n'élevant leurs théâtres que dans l'enceinte des Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent qui sont des lieux de franchise, lieux, où de tout temps, il y a eu liberté entière pour le négoce et pour les spectacles, ils devaient être maintenus dans la même liberté pendant tout le temps que duraient ces foires.

Ils ajoutaient que leurs prétentions étaient d'autant plus fortes, que les Comédiens-Français n'avaient pas de Lettres-Patentes, mais un simple Brevet qui n'était pas connu et n'avait pas été enregistré à la Cour. Leurs moyens étaient soutenus par les anciens titres de l'Abbaye et par une possession immémoriale.

A ces considérations les Comédiens-Français répondaient, en résumé, que, même considérés comme des passagers, comme des gens composés de différentes nations et qui ne jouaient que des fragments de comédie, ces acteurs portaient néanmoins atteinte à leurs droits ; qu'il ne s'ensuivait pas, de ce qu'ils ne leur causaient pas tout le préjudice qu'ils pourraient, qu'ils ne leur en causâssent aucun; qu'il ne s'agissait que de faire la différence d'un moindre mal à un plus grand et que l'un et l'autre méritaient toujours d'être réprimés ;

Que les franchises de la foire ne s'étendaient pas à favoriser une comédie qui pouvait faire tort à celle que le Roi voulait faire fleurir; que le respect qu'on devait avoir pour la volonté du prince, en ce qui regardait les plaisirs, ne devait pas permettre qu'on s'opposât à ses intentions, à cause du défaut de la formalité de l'enregistrement.

L'arrêt du 22 février 1707 leur donna, d'ailleurs, raison et décida de toutes les contestations qui avaient été portées devant le Parlement, tant de la part du cardinal d'Estrées et de son receveur que de celles des Comédiens-Français et des Forains. Voici le texte de l'arrêt :

« Du 22 février 1707. Arrêt de la Cour. Entre Jacob Dufrénoy, recevoir du revenu temporel de l'abbaye de St-Germain-des-Prés, appelant des sentences, rendues par le Lieutenant général de

Police des 19 février et 5 mars 1706, en ce qu'il fait défenses aux farceurs et danseurs de corde de représenter des comédies, colloques, ni dialogues dans le préau de la foire Saint-Germain, d'une part : M. le cardinal d'Estrées, abbé de Saint-Germain-des-Prés, intervenant et adhérant aux appellations de Dufrénoy, et soutenant les franchises de la foire, d'autre part ; et entre Alexandre Bertrand, Christophe Selles, le nommé Tiquet et autres intervenants pour soutenir l'appel interjeté par le sieur Dufrénoy, et, en conséquence, que, conformément aux franchises de la foire, il leur serait permis pendant le temps d'icelle, de représenter de petites comédies et farces, conformes à la bienséance, pour laquelle, la Cour, sur les conclusions de M. Portail, avocat général, sans s'arrêter aux requêtes de M. le Cardinal d'Estrées et de son Receveur, a mis les appellations au néant, et condamné les appelants en l'amende et aux dépens. »

Cet arrêt, qui supprimait les scènes en dialogues aux acteurs forains, leur fit recourir aux scènes en monologues. Un seul acteur parlait et les autres faisaient des signes et des démonstrations pour exprimer ce qu'ils voulaient dire. L'arrêt de 1707 réduisait donc les forains à une situation bien précaire. Mais la nécessité rend ingénieux, et ils donnèrent au public, qui les goûta fort, des pièces monologuées très spirituelles, notamment *Arlequin écolier ignorant et Scaramouche pédant scrupuleux*, pièce en trois actes. Le jeu des acteurs et le fond de l'ouvrage concoururent également, au dire des historiens, au plein succès de cette pièce.

Les Comédiens-Français, par une requête présentée à M. le Lieutenant général de police, exposèrent alors que la Troupe de Dolet et de la Place, loin d'observer les ordres prescrits par l'arrêt de 1707, prenait de jour en jour de nouvelles licences : les Comédiens-Français, pour donner des preuves de ce qu'ils avançaient, rapportèrent

à ce magistrat des procès-verbaux qu'ils avaient fait dresser à différentes reprises par des commissaires. Il y était rapporté que dans les farces représentées par Dolet, de la Place et autres, un acteur parlait haut, un autre lui repondait bas ; et que celui qui parlait haut paraissait répéter ce que son camarade lui avait dit bas, ce qui formait une espèce de dialogue ; qu'enfin, il échappait même quelquefois aux auteurs de faire un dialogue de trois ou quatre mots tout haut. Les Comédiens demandèrent donc qu'ils fussent condamnés à se conformer à l'arrêt du 22 février 1707 et à des dommages et intérêts ; et que le lieu où ils donnaient leurs représentations fût fermé et leur théâtre démoli. Une sentence de d'Argenson intervint alors par laquelle, sur les rapports des commissaires Dubois et Cailly, les acteurs forains étaient condamnés envers les Comédiens à cinq cents livres de dommages et intérêts. La sentence permettait en outre aux Comédiens de faire abattre leurs théâtres, soit à la foire de Saint-Germain, soit à celle de Saint-Laurent, s'ils commettaient à l'avenir de nouvelles contraventions. Et dans ce dernier cas de récidive, elle les condamnait solidairement et par corps à six mille livres de dommages-intérêts et en tous les dépens.

Dolet, la Place et Bertrand firent appel de cette sentence au Parlement. Les Comédiens-Français firent également appel, parce que la sentence n'avait pas fait droit à leur demande de démolition immédiate du théâtre des acteurs forains.

Lorsque la cause vint devant le Parlement, M[e] Borderel, avocat des acteurs forains (1), affirma, pour soutenir leur

(1) Est-ce celui auquel le Premier Président, marquant de la sur-

appel, qu'ils avaient eu grand soin de se conformer à l'arrêt du 22 février 1707, qui faisait la loi des parties, que la plupart des scènes qu'ils avaient représentées, ou qu'ils représentaient actuellement, étaient ou muettes ou monologiques, c'est-à-dire qu'il n'y avait jamais qu'un seul acteur qui parlât, et que celui auquel il s'adressait, ne pouvant répondre, de peur de former un dialogue, montrait uniquement, par de simples gestes et démonstrations, la réponse qu'il aurait dû faire, s'il avait eu la liberté de la parole.

Il ajoutait que ces gestes et démonstrations, quelque simples qu'ils fussent, avaient déplu aux Comédiens-Français ; et que ceux-ci voudraient, si cela leur était possible, leur faire interdire les mouvements du corps avec la liberté de la langue ; que, pour réussir dans leur procès, les Comédiens-Français avaient prié les commissaires Dubois et Cailly de se transporter dans le théâtre des acteurs forains, et que ces officiers avaient fait deux rapports, qui avaient servi de fondement à la sentence dont était appel ; or, qu'ils n'avaient point de caractère pour faire ce procès-verbal ; qu'en effet, ils auraient dû y être autorisés par quelque jugement ou ordonnance qui les eût commis ; et que, par conséquent, ce défaut d'observation des formalités, devait faire rejeter leurs procès-verbaux.

Et l'avocat prétendait que même en passant sur cette inobservation des formes, le Parlement ne devait pas conclure de ces rapports que les forains eussent contre-

prise de voir un avocat, célèbre comme lui, plaider pour des bateleurs et des farceurs, répondit au magistrat : « Monsieur, j'ai cru que, puisque la Cour avait bien voulu leur donner audience, je pouvais plaider pour eux ? »

venu à l'arrêt de la Cour : puisqu'on n'y voyait pas qu'ils eussent fait aucun dialogue, ni colloque, et qu'il y était rapporté qu'il n'y avait jamais qu'un seul homme qui parlât, comme dans la scène de Scaramouche dont les commissaires faisaient mention (1) ; et que, s'il était arrivé quelquefois à un acteur de laisser échapper quelques mots, c'était de sa part une pure inadvertance ; que, dans tous les cas, ce n'était que des monosyllabes qui ne pouvaient pas constituer un dialogue et n'étaient que des démonstrations de la crainte, de l'étonnement ou de la joie de l'acteur.

Les acteurs forains voulurent encore exciter la pitié par la peinture qu'ils firent de leur triste situation, étant réduits, pour ne pas mourir de faim, à la nécessité de divertir le public, et cette nécessité étant plus souvent triste que joyeuse, car « les Forains sont semblables à des maîtres de musique, qui sont obligés de chanter lorsqu'ils ont le cœur resserré par la tristesse, et de rappeler des idées qui puissent égayer, tandis que l'affliction déchire leur cœur ! »

(1) Cette mention visait la comédie intitulée : *La Foire Saint-Germain*. Scaramouche y paraissait en aventurier de foire ; il s'approchait d'un Normand, nouvellement arrivé à Paris ; il lui montrait des tabatières, une bourse pleine d'argent ; il disait à ce normand qu'il avait gagné tout cela au jeu, et qu'il était un honnête fripon ; là dessus le Normand, sans lui répondre, témoignait par des démonstrations naïves qu'il voulait s'éloigner de lui : il fermait ses poches et paraissait tout tremblant ; Scaramouche, à cette démonstration, comprenant qu'il craignait qu'il ne lui prît l'argent qu'il avait dans ses poches, lui disait : « Que faites-vous-là, Monsieur ? Je ne suis pas de ces filous qui prennent l'argent dans les poches. Je suis un galant homme, qui sait jouer, et qui, joignant l'adresse au bonheur, corrige quelquefois la bizarrerie de la fortune par quelques dés favorables, que le vulgaire appelle « dés pipés ». Peut-on dire qu'une pareille scène soit un colloque ? concluaient les entrepreneurs.

Il semble que le Parlement devait se laisser fléchir par l'exposé d'une aussi pénible situation. Mais les Comédiens répondaient, par l'organe de Me Dumont, que c'était une chose triste et même criante pour les Comédiens-Français d'être obligés de plaider régulièrement deux fois par an contre des particuliers, gens sans aveu, sans établissement, qui ne sont connus que par leur désobéissance continuelle, que l'on pourrait même qualifier de révolte contre les arrêts de la Cour, qu'ils interprètent à leur manière ; qu'il était étrange que la volonté du Roi contenue dans le brevet que Sa Majesté leur avait accordé et l'autorité du Parlement eussent été si peu respectées par les acteurs forains ; que Sa Majesté, jalouse de la perfection de la comédie, avait montré son désir que pussent seuls s'y adonner ceux qu'elle avait choisis, parce qu'elle voulait, en les « éclairant » de près, exciter entre eux une noble émulation, capable de les engager à faire de grands progrès ; que, cependant, au mépris des ordres du Roi, les acteurs forains osaient représenter en public des comédies ; c'étaient, si l'on veut, des avortons de dialogues, qui ne paraissaient que des monologues, mais que le monologue était, dans certains cas, une scène dramatique et pouvait même « former des scènes très agréables et plaisantes » ; qu'il devait, par conséquent, leur être interdit ; que, d'ailleurs, ils se livraient à de véritables dialogues ; qu'il y avait, en effet, des interlocuteurs qui semblaient se présenter par hasard et qui laissaient échapper des discours se liant parfaitement avec ces monologues ; qu'on n'osait pas faire des représentations parfaites pour ne pas désobéir ouvertement au Roi, mais que les ébauches grossières et défectueuses de

comédie, qu'ils donnaient au public, n'en constituaient pas moins une désobéissance certaine.

Et, afin de mieux faire comprendre ce raisonnement, Me Dumont donnait un exemple : Supposons, disait-il, que Sa Majesté eût défendu à ses sujets qui s'adonnent à la peinture de faire son portrait, ne contreviendrait-on pas à cet ordre par la moindre esquisse que l'on en ferait, sans que l'ignorance et la nullité du peintre et même l'absence de couleurs pussent lui servir d'excuse ?

Quant aux procès-verbaux des commissaires, il déclarait qu'ils étaient émanés d'un pouvoir suffisant, puisqu'ils dérivaient d'un droit que possèdent ces officiers de verbaliser sur tous les faits de police et les contraventions aux ordonnances.

Me Guillaume Jolly de Fleury, avocat général, déclara que, bien que « suivant les règles, les Comédiens ne pussent se flatter ni d'être entendus en corps, ni de jouir d'un privilège exclusif, n'ayant aucune lettre patente, enregistrée à la Cour, la Cour n'avait jamais cru cependant devoir user de cette rigueur, vis-à-vis d'un corps, à qui l'on ne donne pas même le nom de Communauté, mais celui de Troupe, et qu'on tolère sans en reconnaître l'établissement par une voie juridique. Ces considérations étaient plutôt dures pour les Comédiens. Il ajoutait que, par la seule raison de cette tolérance, ce corps devait jouir du privilège exclusif, que le Roi avait bien voulu lui accorder ; que ce privilège était établi par le brevet du Roi du 21 octobre 1680 et que les motifs en étaient suffisamment expliqués dans le brevet ; que sur ce fondement il était intervenu plusieurs sentences, arrêts et règlements entre les parties ; que toutes ces décisions, favorables aux Comédiens-Français, ne laissaient plus

rien à désirer ; qu'il ne restait qu'à en ordonner l'exécution en confirmant la nouvelle sentence intervenue le 9 septembre 1707, sur laquelle il y avait néanmoins une observation à faire, à savoir que ce jugement n'avait pas prononcé sur la démolition du théâtre des appelants en cas de nouvelles contraventions de leur part aux arrêts et règlements en question ; qu'enfin les contraventions étaient suffisamment prouvées par les procès-verbaux des commissaires Dubois et Cailly.

Par ces considérations, l'Avocat général concluait :

« A ce qu'il plût à la Cour, sur l'appel de Dolet, de la Place et autres, mettre l'appellation à néant ; et à ce qu'en tant que toucherait l'appel interjeté par les Comédiens-Français ayant égard à la requête des parties de Me Dumont et sans s'arrêter à celle des parties de Me Borderel, l'appellation et ce fût mise au néant ; émendant les parties de Me Borderel condamnées en telle amende qu'il plairait à la Cour ordonner avec défenses de plus à l'avenir contrevenir aux susdits arrêts et règlements, sous peine, à la première contravention, de démolition de leur théâtre et d'amende, sans que cette peine pût être réputée comminatoire . »

Ce qu'il y a de curieux à observer, c'est que c'est après Dolet, Bertrand et la Place que les Comédiens-Français s'acharnaient, et que les autres, Alard, la veuve Maurice, Tiquet, Rochefort, Selles, entre autres, n'étaient nullement inquiétés par eux. Et cependant ils prenaient plus de liberté encore que les autres. Mais, craignant que le Parlement rendît à la fin de ce procès un arrêt sévère pour les Forains et qu'ils fussent, eux aussi, l'objet de poursuites basées sur cet arrêt, Alard et la veuve Maurice

prirent leurs précautions à l'avance et négocièrent des arrangements avec le sieur Guyenet, alors directeur de l'Académie royale de Musique, lequel, en vertu des Lettres Patentes accordées par le Roi à cette Académie, leur permit de faire usage sur leurs théâtres de changements de décoration, de chanteurs dans les divertissements et de danseurs dans les ballets. Ces agréments, joints à leurs scènes pantomimes, les mirent à l'abri des nouvelles défenses qu'on attendait du Parlement.

Quant à Dolet, la Place et Bertrand, ils réouvrirent leur spectacle à la Foire de Saint-Germain, sans y rien changer. Rochefort, Tiquet et Selles, auxquels on n'avait rien dit, en firent autant.

Les choses restèrent donc en l'état jusqu'au 21 mars 1708, date à laquelle le Parlement, adoptant les conclusions de l'Avocat général, rendit l'arrêt suivant :

« Notre Cour sans s'arrêter aux conclusions des parties de Borderel, dont elle les déboute, a mis et met l'appellation au néant, ordonne que ce dont a été appelé sortira effet ; condamne les parties de Borderel en l'amende de douze livres, et ayant aucunement égard à la requête des parties de Dumont a mis et met l'appellation et ce dont a été appelé au néant ; émendant, ordonne que les sentences de police, arrêts et règlements seront exécutés ; ce faisant, fait défenses aux parties de Borderel d'y contrevenir à peine de mille livres d'amende et de démolition de leur théâtre, en cas de nouvelle contravention, sans que ladite peine puisse être réputée comminatoire, ni remise ; et pour la nouvelle contravention les condamne à 100 liv. de dommages-intérêts envers lesdites parties de Dumont et en tous les dépens. Donné au Parlement le 21 mars 1708. »

Le peu de temps qui restait jusqu'à la fin de cette foire

ne permit pas aux Comédiens de faire mettre cet arrêt à exécution, de sorte que Dolet et la Place finirent leur spectacle comme ils l'avaient commencé.

Mais les Comédiens paraissaient si déterminés à pousser les Forains à bout, que Rochefort et Tiquet rompirent unanimement leur société, après la Foire de Saint-Germain 1708. Rochefort alla jouer la comédie en province. Quant à Tiquet, il reprit les marionnettes et mourut en 1711. La veuve Maurice et Alard jouissaient désormais du privilège de l'Opéra. Dolet, la Place et Selles, comptant sur quelque indulgence que des personnes influentes leur promirent d'obtenir des Comédiens, recommencèrent leurs spectacles comme par le passé. Pendant quelques jours, tout resta tranquille. Mais, le 3 août 1708, les Comédiens leur envoyèrent deux huissiers du Parlement nommés Roseau et Girault. Ceux-ci dressèrent un procès-verbal, dans lequel ils déclaraient que

« A paru d'abord un acteur, sous l'habit d'arlequin, qui a fait un dialogue; ensuite il est venu un autre acteur habillé en Scaramouche et un autre habillé en Docteur, lesquels l'un après l'autre, parlant seuls, se faisaient des dialogues les uns aux autres et se répondaient tantôt par signes et tantôt à demi-bas; auquel cas, celui qui parlait haut achevait d'expliquer ce qu'on pouvait n'avoir pas entendu du discours de l'autre, et après plusieurs autres scènes de même nature, danses et chansons, qui composent ensemble une comédie en trois actes, sous le titre de *Scaramouche pédant scrupuleux et Arlequin écolier ignorant...*, etc. »

Les Comédiens du Roi prétendirent alors que les acteurs forains avaient continué leurs contraventions malgré l'arrêt de 1708; que cela était prouvé par le procès-

verbal que nous venons d'indiquer; qu'ils avaient joué la même pièce qui était rappelée dans le procès-verbal du commissaire Cailly; qu'ils étaient toujours les mêmes et que nul frein ne les pouvait arrêter; enfin que le mobile de leurs actes n'était autre que leur avidité, laquelle était plus forte que le respect qu'ils auraient dû avoir pour les ordres du Roi et l'autorité de la Cour.

Alors, ils firent une requête dans laquelle ils demandaient qu'étant données les contraventions de Dolet et ses associés à l'arrêt de la Cour du 21 mars 1708, les peines portées par cet arrêt fussent déclarées encourues par eux, que leur théâtre fût démoli et qu'ils fussent condamnés aux dommages-intérêts fixés.

L'affaire vint à l'audience du Parlement et les avocats se livrèrent encore à une chaude discussion, portant, celle-là, principalement sur les différences qui existent entre le dialogue et le monologue. Nous allons rapporter sommairement les arguments présentés par les deux parties, car ils précisent la nature des démêlés de la Comédie à cette époque, en même temps qu'ils nous les font apparaître sous leur jour véritable.

M[e] Dumont, qui parla pour les Comédiens-Français, dit qu'on ne pouvait arrêter la désobéissance des Forains qu'en démolissant leur théâtre, instrument de leurs contraventions; que les anciens danseurs de corde ne se servaient pas de théâtres, établissements réservés aux comédies et opéras et qui, depuis dix ans se sont multipliés dans Paris jusqu'à atteindre le nombre de douze; qu'il était parfaitement inutile de la part des contrevenants d'alléguer qu'ils variaient leurs représentations, puisqu'elles tendaient toutes à donner une espèce de spectacle, ce qui leur était défendu.

Puis l'avocat se livrait à un parallèle entre les Comédiens et les Forains, dans lequel il ne ménageait ni les compliments aux Comédiens, ni les termes de mépris aux Forains. Il y exposait que l'établissement des Comédiens-Français devait être regardé comme le fonds des pauvres qui en retirent 35 à 40.000 livres par an, au lieu que les acteurs forains étaient des gens sans aveu et sans établissement, etc...

Les Forains, disait-il en substance, pensent se disculper en prétendant qu'ils ne représentent que des monologues. Mais le monologue est une scène dramatique dans laquelle un acteur parle seul à lui-même pour donner quelque explication nécessaire à l'intelligence de la pièce ou pour exprimer les passions qu'il représente. Or, si le monologue est une scène dramatique, il n'est pas permis aux danseurs de corde de faire des monologues, puisqu'une scène est une partie d'une comédie, chose qui leur est défendue. D'ailleurs leur prétendu monologue n'en est pas un. Leur acteur parle seul, c'est vrai, mais il ne se parle pas à lui-même: il parle tout haut à un autre, qui lui répond à demi-bas, et le premier répète haut ce qu'on n'a pas entendu du discours du second, ou bien le premier qui a parlé haut se retire dans la coulisse pendant que le second lui répond tout haut et se retire ensuite, à son tour, pour attendre la réponse du premier. Il n'y a pas de comédie qu'on ne puisse jouer entière de cette façon. La manière, à la vérité, n'en est pas gracieuse; mais elle peut, déclarait-il, « devenir plaisante par l'excès outré du ridicule ».

D'ailleurs, concluait Me Dumont, si le monologue était permis aux danseurs de corde, ils trouveraient des gens d'esprit qui leur en composeraient de très agréables, et

de bons acteurs pour les interpréter. Il se trouve, en effet, beaucoup de scènes monologiques dans d'excellentes pièces de théâtre dont elles sont un des principaux ornements. Par conséquent, elles sont défendues aux danseurs de corde. Mais la défense doit aller plus loin et s'appliquer aux comédies qu'ils jouent partie muette et partie parlée. Tout ce qui approche d'ailleurs de près ou de loin de la comédie doit leur être absolument interdit : mimique, image, jeux de scène. Or leurs contraventions sont multiples : il n'y a que des peines sévères qui puissent les contenir.

Me Borderel, pour les acteurs forains, disait que, s'étant laissés aller dans le genre dialogué à représenter des comédies entières, ils avaient été réprimés dans cette voie par sentence du 9 septembre 1707, confirmée par arrêt du 21 mars 1708 ; que depuis ils n'avaient fait aucun dialogue, ni colloque, mais de simples monologues sans enchaînement et sans suite ; que cependant, ils avaient été attaqués de nouveau par les Comédiens ; mais qu'ils n'avaient point contrevenu aux arrêts, ainsi qu'en font foi les procès-verbaux des huissiers Girault et Rozeau et les certificats de personnes de considération qui ont assisté à leurs spectacles ; qu'enfin le monologue ne leur avait pas été défendu. Ils n'ont, faisait remarquer l'avocat, dans leurs représentations aucune intrigue, aucun enchaînement ou liaison, aucun dénouement, « aucuns mariages, aucunes catastrophes, rien enfin de ce qui fait l'âme des comédies et tragédies ».

Il ajoutait que les *farceurs* avaient le droit d'avoir des théâtres ; que les Comédiens ne devaient pas faire parade de ce qu'ils payaient aux pauvres ; qu'ils ne le prenaient pas, en effet, sur leur gain et que c'était le

public qui en faisait l'aumône ; qu'ils gagnaient près de deux cent mille livres par an, tous frais faits ; qu'ils émettaient sans droit la prétention que le public n'allât prendre de divertissement que chez eux; d'autant, qu'après tout, il ne venait chez les défendeurs que des artisans, des valets et du menu peuple qui, pour 4 ou 5 sols, passaient un après-midi qu'ils pourraient employer ailleurs beaucoup plus mal; que si le hasard conduisait chez eux quelques personnes de condition et de bon goût, on les y voyait rarement retourner deux fois (*sic*); qu'enfin les défendeurs, voulant montrer qu'ils étaient plus zélés pour les pauvres que les Comédiens, offraient un sixième, mais différent de celui des Comédiens, car ils l'offraient sur la masse de leur gain.

Cette tactique des Forains, consistant à offrir un sixième pour les pauvres, n'amadoua pas à leur endroit l'avocat général. Celui-ci déclara que le droit des Comédiens était certain par les titres de leur établissement; qu'ils avaient obtenu plusieurs sentences et arrêts contre les défendeurs; qu'au fond ces derniers faisaient des dialogues ; et que, voulant éluder la loi, ils jouaient néanmoins des sortes de comédie; qu'ils rapportaient bien des certificats du contraire, mais que ces certificats avaient été mendiés; qu'enfin, leur offre d'un sixième pour les pauvres ne détruisait point la contravention. En présence de ces considérations, l'avocat général estima

« qu'il y avait lieu, ayant égard à la demande des parties de Me Dumont, de déclarer la peine portée par l'arrêt encourue, en conséquence de condamner les parties de Me Borderel en 1.000 livres d'amende et en tels dommages-intérêts qu'il plairait à la Cour arbitrer; défenses à eux de récidiver sous plus grandes

peines et de démolition de leurs théâtres à la première contravention, sans que la peine puisse être réputée comminatoire. »

A la suite de ce réquisitoire, intervint un arrêt conforme et les dommages-intérêts furent même portés à 3.000 livres.

Dolet, La Place, Bertrand et Selles, réduits par cet arrêt aux simples jeux de marionnettes et aux exercices de la danse de corde et de sauts, employèrent un nouveau moyen pour continuer leurs spectacles.

Les Suisses jouissaient en France « de privilèges qui leur permettaient de faire valoir leur industrie dans plusieurs professions ». Bertrand s'empara de cela pour faire une vente simulée à Holtz et Godard, suisses de la garde ordinaire de feu le duc d'Orléans, de deux loges qu'il possédait dans le préau de la foire Saint-Germain. Holtz prit Dolet, la Place et leur troupe à titre de gagistes et Godard s'arrangea de la même façon avec Selles. Ces conventions faites, Holtz et Godard se présentèrent à la police et obtinrent la permission de donner leurs spectacles. Mais le jour de l'ouverture de la foire Saint-Germain, d'Argenson la leur retira, en leur défendant de représenter sur leurs théâtres d'autres spectacles que ceux prescrits par l'arrêt du 2 janvier passé. Les Suisses firent un pourvoi contre cette sentence à la Prévôté de l'Hôtel, où ils avaient leurs causes commises comme commensaux du duc d'Orléans. L'affaire ne traîna pas en longueur : M. de Noyon, qui présidait à cette juridiction, reconnut, par sentence du 5 février, celle du Lieutenant général de police et les arrêts et règlements du Parlement au sujet des Comédiens-Français et des Forains et débouta les Suisses de leur opposition. Ces derniers appelèrent

de cette nouvelle sentence au Grand Conseil et y firent assigner les Comédiens-Français, qui déclinèrent la compétence de ce tribunal, attendu que toutes leurs contestations étaient au Parlement; et ils présentèrent immédiatement requête à cette dernière Cour pour demander l'exécution de son arrêt du 2 janvier sur la nouvelle contravention des nommés Dolet, la Place, Bertrand et Selles, soi-disant gagistes des sieurs Holtz et Godard. Sur les conclusions des Comédiens, le Parlement rendit un arrêt par défaut qui fut signifié à Holtz et Godard. Mais, faute par ceux-ci de s'y être opposés, il devint contradictoire.

Le 23 février, à la fin du spectacle, quand tout le monde fut sorti, la loge de Holtz fut entourée de plusieurs escouades du guet à pied et à cheval et, au milieu d'une quarantaine d'archers, se présentèrent les huissiers du Parlement, Rozeau et Girault, porteurs de l'arrêt. Ils pénétrèrent dans la loge ayant à leur suite Pelletier, menuisier de la Comédie-Française, et plusieurs garçons, portant haches, scies, marteaux, etc... Le sieur Holtz s'étant présenté, l'huissier Girault lui donna lecture de l'arrêt du Parlement, qui ordonnait la démolition de son théâtre et de celui de Godard. Alors survint le sieur Hesselin, huissier du Grand Conseil, qui montra et lut aux huissiers du Parlement un arrêt de la Cour en date du même jour, qui cassait celui du Parlement et qui défendait aux Comédiens Français et aux Forains « de procéder en nulle autre juridiction qu'en la sienne ». Les huissiers du Parlement ayant déclaré vouloir passer outre, celui du Grand Conseil insista et les menaça de les prendre à parti en leur nom propre. Cela fit réfléchir les sieurs Girault et Rozeau; ils se consultèrent, en effet, à part, quelques instants et sortirent de la loge, en y laissant pourtant les hommes

armés et les démolisseurs. Puis, ils se rendirent chez le sieur Burette, procureur, qui demeurait à côté. Ils trouvèrent là trois comédiens, Daucourt, Poisson et Dufay, auxquels ils racontèrent ce qui se passait et déclarèrent qu'ils étaient d'avis d'obéir au Grand Conseil et de faire retirer leur monde. Mais les Comédiens et le sieur Burette ne partagèrent pas leur opinion et, pour les engager à exécuter sur l'heure l'arrêt dont ils étaient porteurs et vaincre leurs scrupules, leur signèrent une indemnité. Il revinrent alors dans la loge de Holtz, où, malgré tout ce que put leur dire le sieur Hesselin et le procès-verbal qu'il dressa à ce sujet, ils firent abattre une partie du théâtre et des loges, rompre les décorations et les barres du parquet. Puis, leur besogne achevée, ils se retirèrent avec leur suite.

Cette exécution par la force armée une fois terminée, Holtz, Dolet et la Place, sans perdre en de vaines plaintes un temps précieux, donnèrent des ordres pour faire rétablir tout ce qui avait été rompu ou brisé. Les ouvriers qu'ils employèrent firent un effort considérable pour achever les travaux dans un délai très bref. Le lendemain à dix heures, en effet, on jeta de nouvelles affiches dans Paris, annonçant une représentation pour le soir. Le public qui avait appris le sac de ce théâtre, ne voulant pas croire à un aussi prompt rétablissement, courut en foule s'en assurer par lui-même. Cette curiosité, suscitée par un courageux effort, produisit aux associés une belle recette ; et le bruit des écus, qui s'empilaient les uns sur les autres à la Foire Saint-Germain, mit en frénésie la Comédie-Française « mélancoliquement assise devant les profondeurs presque vides de sa caisse ».

En effet, l'étonnement, que cette représentation donnée

au lendemain de tant de malheurs, causa au public ne fut rien à côté de la stupéfaction dont elle frappa les Comédiens-Français. Mais ceux-ci, vite remis de cette émotion et conservant dans leur rage tout leur sang-froid, eurent bientôt arrêté leur plan. Le sieur Girault, suivi du même cortège que le samedi précédent, se transporta le lundi matin, vers neuf heures, au jeu de Holtz, et, s'en étant fait ouvrir les portes, il ordonna aux menuisiers d'abattre dans la loge tout ce qui était propre aux représentations théâtrales. Il fut obéi très ponctuellement : les planches et bois du théâtre, les loges, le parquet, les amphithéâtres, tout fut rompu ou défait ; on déchira les décorations et machines et on brisa les chaises et banquettes. Douze archers, qui restèrent là campés pendant plusieurs jours, se chauffèrent largement avec tous ces débris. Puis Girault se transporta dans la loge de Godard, mais ne fit rompre que quelques accessoires sans importance, seulement pour la forme, estimant que l'exemple de Holtz suffirait.

Holtz et Godard, qui avaient assisté à la destruction de la loge, en firent dresser un ample procès-verbal par Hesselin, lequel fut joint aux autres pièces du procès pendant au Grand Conseil. Dix-huit jours s'écoulèrent avant que les Forains pussent obtenir de décision ; et pendant ce temps, on ne jouait ni dans l'un, ni dans l'autre jeu. Enfin, *le 14 mars 1709*, le Grand Conseil prononça l'arrêt suivant :

« Ayant aucunement égard aux requêtes desdits Holtz et Godard, afin de dommages et intérêts, et de rétablissement, condamne lesdits Comédiens solidairement et par corps en 6.000 livres de dommages et intérêts envers lesdits Holtz et Godard, condamne Daucourt et Dufay en 300 livres d'aumône,

applicables moitié à la chapelle dudit Grand Conseil, moitié au pain des prisonniers détenus de l'autorité dudit Grand Conseil. Enjoint aux nommés Pannetier et Leroux, exempts, et Girault, huissier du Parlement, d'observer les ordonnances et leur fait défenses de faire et prêter main-forte aux exécutions faites nuitamment dans les affaires civiles. Et sur le surplus des demandes des parties ensemble sur l'extraordinaire, a mis et met les parties hors de Cour; condamne lesdits Holtz et Godard aux amendes desdites appellations, tous dépens compensés autres toutefois que les dépens de la procédure extraordinaire, auxquels ledit Grand Conseil a condamné lesdits Comédiens envers lesdits Holtz et Godard. »

Munis de cet arrêt, Holtz et Godard firent travailler nuit et jour aux réparations de leurs jeux. L'ouvrage fut fini en moins d'une semaine. Dolet, la Place et Selles rouvrirent alors leurs spectacles et les continuèrent jusqu'à la fin de la foire.

L'arrêt du Grand Conseil fut signifié le 21 mars aux Comédiens. Et ces derniers n'y ayant pas satisfait, le sieur Hesselin, premier huissier de cette Cour, fit une saisie de tous les effets qu'il trouva dans leur hôtel, rue des Fossés-Saint-Germain. Les Comédiens, pour éviter de nouveaux frais, consignèrent alors le 28 mars chez Durand, notaire, la somme de 6.000 livres et remirent à Hesselin 300 livres avec opposition de leur part pour la délivrance de l'une et de l'autre somme.

Cette affaire ne fut terminée qu'en 1710. Les Comédiens appelèrent, en effet, de l'arrêt du Grand Conseil et de tout ce qui en était résulté, au Conseil privé du Roi. Ils en obtinrent un arrêt le 17 avril suivant, qui cassa celui du Grand Conseil et condamna les Suisses à restituer aux Comédiens les 6.300 livres de dommages-intérêts qu'ils avaient obtenu contre eux. Cet arrêt qui con-

fondait les espérances de Holtz et de Godard en les privant d'une somme de 6.000 livres, qu'ils comptaient conserver pour les dédommager des pertes et dépenses faites à la foire Saint-Germain de 1709, les décida à abandonner leur entreprise à la fin de cette foire. Ils résilièrent alors le bail des deux loges avec Bertrand et annulèrent les engagements pris avec les acteurs des deux troupes. Selles suivit leur exemple ; il s'engagea avec des Comédiens qui jouaient en province et quitta Paris après les fêtes de Pâques. Il ne revint d'ailleurs plus dans la capitale. Force restait donc au privilège.

Nous avons ainsi terminé l'exposé d'une partie des conflits qui se produisirent pendant cette période entre les Comédiens-Français et les entrepreneurs de la foire. Il nous reste encore à examiner toute une série de difficultés qui surgirent entre les Comédiens et les Forains, à propos des cessions que l'Opéra fit à quelques-uns d'entre eux d'une partie de son privilège, Avant donc d'étudier les conflits directs de privilège entre l'Opéra et la Comédie-Française, il nous faut, et ce sera le complément nécessaire de l'histoire des démêlés entre Forains et Comédiens, indiquer les cessions accordées par l'Opéra de son privilège aux acteurs de la foire, et les réclamations auxquelles elles donnèrent lieu de la part des Comédiens-Français. Cela nous amènera incidemment à l'examen de la fondation de l'Opéra-Comique.

*
* *

L'idée de la fondation d'une académie de musique à Paris revient au cardinal Mazarin, qui introduisit le pre-

mier ce genre de spectacle en France. En 1647, il fit venir, en effet, des acteurs d'Italie, qui représentèrent un opéra italien. Leur succès fit désirer l'établissement en France d'un Opéra. Pierre Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, donna la première pièce de ce genre en français, et en 1669, il obtint des lettres-patentes qui lui permirent d' « établir à Paris et dans les autres villes du Royaume, des académies de musique, pour chanter en public des pièces de théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne et en Angleterre, pendant l'espace de douze années, avec liberté de prendre du public telles sommes qu'il aviserait, et *défenses à toutes personnes de faire chanter de pareils opéras ou représentations en musique et en vers français, sans son consentement.* »

Ces lettres-patentes établissaient donc un privilège au profit de Perrin et faisaient de lui le dispensateur des autorisations de jouer des opéras en France.

Perrin ayant cédé son privilège au célèbre musicien Lulli, celui-ci obtint de nouvelles lettres-patentes qui confirmèrent celles dont nous venons de parler. Depuis Lulli, l'entreprise de l'Opéra passa successivement entre les mains de divers directeurs particuliers jusqu'en 1749, date à laquelle un arrêt de Conseil attribua à l'Hôtel de ville de Paris la direction de ce spectacle. Mais en 1776, elle fut rendue à des eoncessionnaires.

L'Opéra se trouvait donc fondé en France, à une époque sensiblement voisine de celle de la fondation officielle de la Comédie-Française, et titulaire, comme elle, d'un privilège concédé par l'autorité royale. Mais les directeurs de ce spectacle, qui exigeait des frais considérables, furent très rapidement au dessous de leurs affaires et durent re-

courir à une foule d'expédients pour arriver à le sauver de la ruine. Un des premiers qu'ils employèrent consista à battre monnaie avec leur privilège, à donner, moyennant finance, à des entrepreneurs de la foire le droit de jouer des pièces chantées. De leur côté, les Forains, poussés à bout par les Comédiens-Français. recoururent volontiers à ce subterfuge pour battre en brèche le privilège de la Comédie et continuer leurs représentations. C'est ainsi que, vers 1707, le directeur de l'Opéra, Guyenet, criblé de dettes, jugea qu'il était préférable d'exploiter les Forains que de les combattre et prit des arrangements avec la veuve Maurice et Alard. S'appuyant sur les droits soi-disant réservés à l'Académie royale de Musique par le privilège, il leur permit, moyennant redevance, l'usage des chanteurs dans les divertissements et des danseurs dans les ballets, ainsi que les changements de décoration. Ce traité les assimilait presque aux théâtres et leur fournissait un moyen d'équivoque interminable dans les procès que pouvait leur intenter la Comédie. Mais le directeur de l'Opéra avait-il raison d'interpréter ainsi les lettres-patentes concédées par le roi et dont nous avons donné précédemment un extrait ?

Il semble qu'il s'était posé lui-même la question, car il n'avait vendu à la veuve Maurice qu'une autorisation tacite, c'est-à-dire qu'il s'était seulement engagé vis-à-vis d'elle à ne pas troubler ses représentations. Dans ces lettres, le roi défendait *à toutes personnes de faire chanter de pareils opéras ou représentations en musique et en vers français, sans le consentement du bénéficiaire desdites lettres-patentes*. Cela impliquait-il le droit pour lui de faire un trafic de la concession qui lui était accordée, de céder à prix d'argent partie de son privilège à qui bon lui semble-

rait, d'augmenter enfin ses bénéfices en diminuant ceux des autres théâtres ? Ou bien,au contraire, avait-il seulement le droit d'accorder gratuitement son autorisation à des entrepreneurs de spectacles en musique ? Nous croyons, quant à nous, que la disposition des lettres-patentes royales, loin d'avoir pour but d'augmenter les revenus de l'Académie royale de Musique, tendait uniquement à renforcer le privilège qu'elle venait de lui concéder. Le privilège consiste, en effet, pour un théâtre à avoir le droit de donner tel genre de spectacle et à en avoir seul le droit. Or les lettres-patentes dont il s'agit procèdent ainsi pour constituer vis-à-vis de Perrin, premier entrepreneur de ce spectacle, le privilège de jouer des opéras en France. Elles commencent par lui donner le droit d'établir dans Paris et autres villes du royaume des Académies de Musique, et ensuite font défense à toute personne de faire chanter de pareils opéras sans son consentement. Et, par là, le roi voulait qu'il donnât ce consentement à des troupes de province, espérant bien qu'il ne le donnerait pas à des théâtres de Paris, qui lui feraient directement concurrence. Nous sommes donc absolument convaincus que jamais le roi, dans ses lettres-patentes, n'avait prévu la cession que l'Opéra pourrait faire à titre onéreux de son privilège. Cela eût été d'ailleurs directement contraire aux idées, bien connues, professées par Louis XIV, en matière de théâtre. Bref, si le procédé de la cession a été pratiqué à cette époque,c'est qu'il a été inventé de toutes pièces par des directeurs aux abois et toléré par une autorité trop indulgente.

Le directeur de l'Opéra avait donc donné à quelques entrepreneurs forains la faculté de convertir leurs jeux en véritables théâtres. La Comédie-Française, voyant ainsi

naître une concurrence, qui lui portait un préjudice sérieux et dont rien ne l'indemnisait, réclama. Elle obtint un arrêt du Conseil du 17 avril 1709, qui défendit à Guyenet, comme extension contraire aux privilèges de l'Académie de Musique et de la Comédie, « de donner la permission de chanter des pièces de musique entières ni autrement aux danseurs de corde et autres gens publics dans Paris ». Les Comédiens firent signifier l'arrêt le 27 et le 31 janvier 1710. Guyenet, rendu sans doute responsable des contraventions commises contre cet arrêt, fit constater le 3 février 1710, par M[e] Daminois, que la veuve Maurice n'avait tenu aucun compte de l'arrêt qui lui avait été signifié. Mais les défenses portées par l'arrêt furent bientôt enfreintes par les directeurs de l'Opéra, qui traitèrent clandestinement avec les Forains, malgré la surveillance que Pontchartrain enjoignit à Pannetier d'exercer sur ceux-ci, dans une lettre du 12 mars. Pendant ce temps la veuve Maurice et Alard, couverts par l'autorisation de l'Opéra, jouaient librement leurs pièces. Cependant, au commencement de la foire de Saint-Germain de 1710, Guyenet retire à Alard la permission de danser et de chanter, afin, sans doute, d'obéir momentanément à l'arrêt du 17 avril 1709. Ce dernier ouvre alors par une pièce *à la muette*. Mais le public s'étant plaint, dès la foire précédente, de l'absurdité de ce genre de spectacle, les Forains l'abandonnent. Ils commencent alors à jouer *en écriteaux*, genre qui consiste à imprimer sur des cartons, en gros caractères, ce que les acteurs sont censés dire. Les cartons sont roulés et chaque acteur en a, dans sa poche droite, le nombre nécessaire pour son rôle ; à mesure qu'il en a besoin il les tire, les expose aux yeux des spectateurs et ensuite les met dans sa poche gauche.

Cette façon de jouer surprit singulièrement les spectateurs la première fois qu'elle fut mise en usage. Après qu'Arlequin, Scaramouche, Mezzetin, Pierrot et le Docteur se furent renvoyés, par gestes, l'honneur de faire au public le compliment d'usage, le Docteur s'avança seul vers la rampe, salua, mit la main sur son cœur, ouvrit une grande bouche, remua les lèvres et.......ne dit rien ; ce compliment muet terminé, il salua derechef, tira de sa poche un des rouleaux de papier et le présenta développé aux spectateurs qui y lurent ce couplet :

Air : *Ne m'entendez-vous pas ?*

« Je n'ai pu que tout bas
Vous faire ma harangue ;
On m'a lié la langue
Et Rome (1) ne veut pas.....
Ne m'entendez-vous pas ? »

Mais ceci ne dure pas longtemps ; on imagine bientôt, à la foire Saint-Germain de 1712, d'enlever ces cartons à l'acteur dont ils gênent les bras et de les faire descendre successivement du cintre, soutenus par deux enfants habillés en amours, ainsi qu'on le voit dans plusieurs gravures du *Théâtre de la Foire* des Frères Parfaict. Le dialogue est alors remplacé par des couplets sur des airs connus : l'orchestre les attaque; des gens gagés au parquet et à l'amphithéâtre les entonnent et les spectateurs font chorus, tandis que l'acteur exprime par le geste le sens des paroles. A cette même foire, on fit aussi

(1) La Comédie.

chanter dans la coulisse et distribuer dans la salle les couplets imprimés.

Bien que la première manière ne fût jamais complètement abandonnée et qu'on ait vu encore, il y a quelques années, les acteurs de quelques petits théâtres déployer des rouleaux, la seconde manière eut cependant un succès plus retentissant et plus durable; car elle laissait l'acteur libre de ses mouvements et lui permettait, par suite, de mimer la scène en même temps qu'elle se déroulait sur les écriteaux. On joua ainsi des pièces très curieuses de Lesage, de Fuzelier et Dorneval. On peut citer aussi *l'Arlequin à la guinguette*, de Pellegrin, qui scandalisa fort le commissaire Demoncrif parce qu'« il y a une scène qui représente une guinguette avec des tables et des pots dessus et des acteurs à table, dont l'un, qui est en habit à l'Espagnole, fait une collation avec une actrice, laquelle collation lui est servie par Arlequin, qui lui sert une salade, une omelette et autre chose *qu'il tire de dedans sa culotte* ».

Il est évidemment regrettable que le régime du monopole ait condamné ces acteurs forains, les seuls que le peuple pouvait aller entendre, à de pareilles niaiseries, plus nuisibles qu'utiles pour leurs auditeurs. Mais la Comédie était trop jalouse de son privilège pour faire sur ce point une concession quelconque. Ce qu'elle voulait c'était la disparition complète des Forains. La guerre continua.

En 1711, en effet, la Comédie adressa au Roi une requête qu'elle avait fait imprimer sous le titre d'*Extrait des pièces justificatives des contraventions des Forains au privilège de la Comédie et aux arrêts du Parlement*. Les Comédiens y demandaient instamment que les dan-

seurs et sauteurs fussent rappelés à la stricte exécution des arrêts qui avaient été rendus contre eux, surtout de celui du 17 avril 1709, qui défendait aux titulaires du privilège de l'Opéra « de permettre et même de tolérer aux danseurs de faire aucuns ballets, ni danses, d'avoir des machines, des décorations, même de se servir de plus de deux violons ». Ils prenaient d'office la défense de la Comédie-Italienne, quoique ce théâtre n'existât plus depuis 1697 et demandaient la destruction des théâtres, qui s'étaient mis en faute. Ils faisaient observer, avec raison, qu'en suivant le cours de la juridiction ordinaire, ils ne pouvaient se faire rendre justice, la longueur des procédures et les oppositions et appels les conduisant jusqu'à la fin des foires sans autre résultat pour eux que d'avoir été induits en dépense.

Ce mémoire avait été provoqué par une nouvelle contravention d'Alard, qui avait fait afficher le 6 août 1711 et jouer *La Femme juge et partie.* Un procès-verbal du commissaire Comte constata en outre le 13 « qu'Alard avait un théâtre de quatre pieds et demi, un orchestre de 8 musiciens, des acteurs vêtus tant *à la romaine* qu'en *arlequin* et autres déguisements; qu'on représentait des scènes muettes expliquées par des écriteaux sur lesquels sont écrites des chansons convenables à chaque endroit, en sorte que cela leur donne le moyen d'exprimer et représenter à peu près de la même manière que s'ils avaient la faculté de parler ».

On retrouve encore, en 1712, deux procès-verbaux, l'un du 6 février, contre un nommé Octave, l'autre du 8 contre Dolet, La Place, etc. Signalons enfin un arrêt du 23 décembre 1715, rapporté par le *Recueil des anciennes Lois*, abrogeant la clause de celui du

17 avril 1709, par laquelle Guyenet ne pouvait autoriser des spectacles dans Paris. Les Comédiens y firent opposition, mais sans succès.

Pour en terminer avec les spectacles forains et avec les contestations que leurs entrepreneurs, cessionnaires de l'Opéra, eurent avec les Comédiens-Français, nous devons signaler un genre nouveau qui fut introduit dans nos foires, suivant les uns vers 1698, lors de la représentation de la pièce *Les forces de l'amour et de la magie* chez Maurice et Alard, et, suivant quelques autres, en 1660, date à laquelle parut une comédie en chansons, suivie en 1661, d'une pastorale, intitulée : *L'inconstant vaincu.* Ce genre fut dénommé *opéra-comique*, par la raison qu'il mêlait à ses vaudevilles des couplets chantés. C'était là une innovation qui devait faire fortune, outre qu'elle portait un grave préjudice aux Comédiens-Français. Aussi doit-elle, à ce double titre, retenir notre attention.

La création de ce genre nouveau était due aux cessions multiples que l'Opéra faisait de son privilège. En effet, au dire de Gayot de Pitaval (1), « c'est encore un droit que ces acteurs achètent chèrement de ceux qui ont le privilège de l'Opéra. C'est une espèce de spectacle des plus bizarres, c'est un ridicule outré qui a le don de faire rire le peuple et dont les honnêtes gens ont de la peine à se défendre; on rit et on lève les épaules en même temps ». On voit qu'il y a loin de l'Opéra-Comique de la foire à celui d'aujourd'hui.

En 1715, le sieur et la dame Gaultier de Saint-Edme et la dame Chartier de Beaulne (ex-femme d'Etienne Baron),

(1) *Causes célèbres*, tome X, p. 514.

leur associée, qui avaient déjà reçu un privilège d'opéra-comique en 1709, traitent de nouveau avec l'Opéra et obtiennent l'autorisation d'ouvrir un théâtre qu'ils appelleront Opéra-Comique. Aussi, à l'ouverture de la Foire Saint-Germain de 1715, ils se séparent et créent deux spectacles intitulés l'un et l'autre Opéra-Comique. Celui des époux Saint-Edme était sous le nom de Dominique; celui de la dame de Beaulne sous le nom de Baxter et Saurin.

Pour donner plus d'éclat à l'ouverture de ce théâtre, dont le genre nouveau commençait à prendre une certaine consistance, les directeurs respectifs de ces deux scènes se crurent obligés, dans un discours qui ne manque pas de pittoresque, de présenter et de recommander au public le nouveau spectacle qu'ils allaient lui offrir.

« Je ne craindrai pas de vous avouer, déclare Dominique, que ce n'est qu'en tremblant que j'ose paraître sur la scène; vos judicieuses censures, votre goût délicat et fin m'inspirent une juste frayeur; les pièces de la Foire, que l'on traitait autrefois de pures bagatelles, trouvent aujourd'hui des spectateurs difficiles qui n'accordent leurs applaudissements qu'aux ouvrages qui ont droit de les mériter; et nous devons cette glorieuse réforme aux auteurs qui veulent bien travailler pour nous. C'est, Messieurs, cette attention pour nos spectacles qui cause ma crainte: quelques mesures que nous prenions pour vous contenter, le succès est toujours incertain. »

Le public aurait eu tort de ne pas être satisfait après une telle déclaration. Dominique terminait d'ailleurs par cette tirade :

« Arbitres souverains du destin d'un auteur,
Pour lui votre bon goût s'irrite ou s'intéresse;

Et quand vous sifflez une pièce,
Vos sifflets attaquent l'auteur.
Il est pourtant le moins coupable;
Mais il faut se soumettre à vos justes décrets.
Je respecte trop vos arrêts;
Et quelque malheur qui m'accable,
Si vous me condamnez, spectateur équitable,
Je n'en appellerai jamais. »

Après avoir pris de telles précautions pour attirer le public, le ménager et assurer ainsi leur succès, nos deux troupes font pendant quelque temps d'assez belles recettes. Mais des discussions intestines causent parmi elles la désorganisation. Les Saint-Edme abandonnent leur opéra-comique et finissent par se réunir avec la dame de Beaulne, en 1717, pour jouer un genre approchant. Cette nouvelle société fut d'ailleurs dissoute volontairement quelque temps après.

En 1718, la Cour avait résolu de supprimer tous les spectacles forains qui continuaient, malgré leur apparente obéissance, à se permettre d'empiéter sans cesse sur le genre dramatique. Bertrand s'était fait condamner encore par sentence du 23 octobre 1716 en 300 livres d'amende, d'autres en 50 livres. Un procès-verbal du 28 mars 1718 venait encore de signaler des infractions aux arrêts prohibitifs. Les Forains avaient l'audace, en effet, de représenter sur leurs théâtres, à l'aide d'allégories, leurs propres querelles avec les Comédiens-Français et aussi avec la Comédie-Italienne, en sorte qu'on vit marcher, parler et se disputer, sur plusieurs scènes à la fois, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, la Foire et son « cousin » l'Opéra (1).

(1) Sur ces pièces allégoriques consulter spécialement le livre de

Lesage, qui était à cette époque le meilleur et le plus actif écrivain dramatique du Théâtre de la Foire, eut le premier cette ingénieuse idée et écrivit, pour la Foire Saint-Laurent de 1718, un assez piquant prologue intitulé : *La Querelle des Théâtres*. Cette pièce est très intéressante pour nous, car non seulement elle nous rend compte d'une partie des querelles d'alors, mais encore elle nous montre avec quelle bonne humeur et quelle verve les Forains menaient le combat et savaient supporter les malheurs qui fondaient sur eux presque quotidiennement. Voici d'ailleurs ce qu'était, en résumé, *la Querelle des Théâtres* :

Mezzetin accourait annoncer à la *Foire* qu'il voyait arriver la *Comédie-Française* et la *Comédie-Italienne*, l'une portant l'autre et l'air fort mécontent à l'aspect de la foule qui se pressait au spectacle des Forains :

« Je ris de la douleur profonde
Que fait paraître une des deux.

LA FOIRE

C'est la Française apparemment.

MEZZETIN

L'autre de la sienne est maîtresse.

LA FOIRE

Oh ! c'est l'esprit italien. »

Et voici que pâle, épuisée, s'avançait en chancelant la Comédie-Française elle-même « appuyée d'un côté sur

M. Bernardin, *La Comédie Italienne*, auquel nous avons emprunté ces quelques détails.

la Comédie-Italiene et de l'autre sur M.Charitidés, auteur tragique », et elle disait d'une voix mourante :

« N'allons pas plus avant ; demeurons, ma mignonne.
Je ne me soutiens plus ; la force m'abandonne.
Mes yeux sont étonnés du monde que je voi.
Pourquoi faut-il, hélas ! qu'il ne soit pas chez moi ? »

Mais la Comédie-Italienne lui répondait d'un ton languissant elle aussi, en quittant son bras : « Oh ! tâchez de vous soutenir toute seule ! J'ai assez de peine à me soutenir moi-même. » Et voilà qu'elles se trouvaient mal chacune de leur côté sur un fauteuil. Et on dira, après cela, que c'est nous qui avons inventé la revue !

Pour leur rendre leur énergie, il fallait que l'Opéra, ce monstre qui avait trafiqué de son privilège et qui était la cause de leur ruine et de leur procès, se montrât sur la scène : « L'Opéra, le traître, c'est l'auteur de nos malheurs ! C'est lui, maudite Foire, qui t'a retirée du néant ! » Et, semblables à deux Furies, elles le rouaient de coups sur l'air des Gorgones de *Persée :*

« Non, ce n'est que pour la colère
Que nos cœurs malheureux sont faits.
La concorde ne peut nous plaire
Nous y renonçons pour jamais.
Non, ce n'est que pour la colère
Que nos cœurs malheureux sont faits. »

Et, pour montrer qu'elles ont dit la vérité, elles confient, l'une à ses « Romains », l'autre à Pantalon et ses camarades, le soin de démolir les théâtres de la Foire.

« Rasons jusqu'au fondement
Ce jeu qui nous outrage. »

Alors les Forains arrivent en foule de tous les côtés du théâtre pour venir au secours de l'Opéra et de leurs immeubles et mettent en fuite les Italiens et les Romains. Puis ils célèbrent leur victoire à grands cris de

« Vive la Foire et l'Opéra ! »

La nouveauté et l'originalité de ce spectacle intéressa vivement le public ; et la grande protectrice des Forains, Madame, la spirituelle Charlotte-Elisabeth de Bavière, mère du Régent, y prit même tant de plaisir, qu'elle voulut que *la querelle des Théâtres* fut jouée derechef sur la scène même de l'Opéra. Mais la Comédie-Française n'abandonnait pas ses droits : elle adressa au Régent une pétition, qui est conservée aux archives de ce théâtre et dans laquelle :

Elle proteste contre le droit des pauvres, contre les exigences de l'Opéra à son égard et enfin contre les licences des Forains. Elle se plaint de la communication que leur fait l'Académie de Musique de son privilège. Cette autorisation, dit-elle, permet aux bateleurs de jouer la Comédie sous prétexte de danses de corde. C'est pour éluder les nombreux arrêts obtenus contre eux qu'ils l'ont demandée ; ils peuvent ainsi jouer des pièces qu'ils affichent publiquement et prendre le même prix qu'à la Comédie, concurrence désastreuse pour elle. Elle demande qu'on interdise derechef à l'Opéra cette violation de l'esprit des ordonnances royales, qu'on défende aux Forains de jouer des comédies en parlant ou en chantant et de prendre plus de dix sols par place, ainsi que l'ordonnent les règlements de police ; enfin qu'on démolisse les théâtres autres que ceux de danses de corde qu'ils ont construits.

L'Opéra répondit dans un mémoire qu'on trouve également aux archives de la Comédie.

Ces plaintes, dit-il en substance. ne sont pas fondées; les Forains ne font pas grand tort aux Comédiens du Roi et le faste de ces derniers est la principale cause de leur gène. L'Opéra se trouve d'ailleurs bien plus obéré qu'eux à cause des charges écrasantes qu'il subit, la faillite de Guyenet ayant laissé un passif de 800.000 livres. (Les Comédiens, dit une annotation marginale de l'un d'eux, sont arriérés de 300.000 livres et dans la pensée de l'annotateur cet état précaire était imputable à la concurrence que faisaient les Forains à la Comédie.)

A la suite de cette pétition de la Comédie, le bruit se répandit que l'Opéra-Comique allait être supprimé. Mais l'adversité, comme nous l'avons déjà vu maintes fois, n'enlevait pas aux Forains leur belle humeur ; ils trouvèrent moyen de mettre en scène, d'une façon très comique, leur propre trépas. Lesage écrivit en effet pour eux avec Dorneval *les Funérailles de la Foire*. L'auteur nous montre dans cette allégorie la Foire gravement malade pour s'être mise à manger des viandes délicates au lieu des viandes grossières dont elle avait coutume de se nourrir. Elle va mourir. Mais auparavant, et pour montrer la générosité de son cœur et la noblesse de ses sentiments, elle demande pardon à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne :

« D'avoir par ses traits de satire,
Détaché d'elles tant de gens,
Et d'avoir quelquefois fait rire,
Toute la ville à leurs dépens. »

L'Opéra, qui fait toujours cause commune avec elle, éclate en sanglots :

« Sans la foire, sans ses ducats,
Croyez-vous que je puisse vivre. ? »

Il reparaît bientôt en crêpe et avec ces bandes de toile blanche retroussées sur le bord des manches qu'on appelait des *pleureuses*, puis il s'avance aux accents funèbres de la marche d'Alceste, jouée en sourdine par l'orchestre, suivi par la foule des acteurs forains également en crêpe:

« La mort barbare
Détruit aujourd'hui tous les ris,
La Foire est morte ! »

De leur côté les deux Comédies et leur suite entonnent gaîment :

« Elle est morte la vache à panier,
Elle est morte, il n'en faut plus parler . »

Et elles se mettent à danser d'allégresse à la pensée que le public va être obligé de leur revenir :

« Il aura beau mourir d'ennui,
Il viendra chez nous malgré lui. »

Jamais on ne vit plus spirituel et plus mordant trépas. Madame fit représenter la nouvelle allégorie sur le théâtre du Palais-Royal le jeudi 6 octobre 1718 et le Régent s'écria en sortant : « L'Opéra-Comique ressemble au cygne, qui ne chante jamais plus mélodieusement que quand il va mourir. »

Malgré de tels efforts, un arrêt impitoyable vint ordonner la suppression de tous ces spectacles, sauf des danseurs

de corde et des marionnettes à la clôture de la Foire Saint-Laurent de 1718 ; elle fut à peu près maintenue en 1719. En 1720, deux troupes, celle de Lalauze et Restier et celle de Francisque, se hasardèrent à ouvrir à la Foire Saint-Germain. On leur toléra des pièces en prose mêlées de jargon, sans chants, et dont une partie était en monologues. La seconde troupe risqua, à la Foire Saint-Laurent, *l'Isle des Amazones*, opéra-comique de Lesage et Dorneval, puis *la Statue merveilleuse*, opéra-comique en trois actes des mêmes auteurs, que l'Opéra lui avait interdit l'année précédente et qu'elle avait joué en pantomime. Francisque, ne se voyant pas inquiété par les Comédiens, le joua en prose, puis, à la fin de la foire, en couplets. Sur le frontispice de la pièce imprimée on voyait Polichinelle qui pleurait devant le tombeau de l'Opéra-Comique.

La plus grande facilité succède en 1721 à la sévérité précédente. Les Forains, « protégés par des personnes de distinction », peuvent d'abord jouer des pièces en prose mêlées de vaudevilles, quoique l'*Opéra-comique* ne soit pas encore rétabli. Il l'est d'ailleurs à la Foire Saint-Laurent. Marc-Antoine Lalauze, associé avec plusieurs entrepreneurs, en obtient le privilège, sous le cautionnement de Jean et Paul Liard, suisses, le 30 avril ; mais, le 22 août, Francisque se le fait donner pour neuf ans : Lalauze ne devait en jouir que jusqu'à la fin de la foire. En attendant, Francisque joue plusieurs pièces, encouragé par le silence des Comédiens-Français qui veulent laisser les Forains faire concurrence à la Comédie-Italienne, rétablie en 1716, et émigrée momentanément à la Foire Saint-Laurent. Mais Lalauze, encore possesseur du privilège et jaloux des succès de son rival, obtient pour faire fermer son théâtre, un ordre supérieur qui est exé-

cuté le 18 août. Il n'avait pas longtemps à triompher : quelques jours après, son privilège passait à Francisque,

Celui-ci joue des pièces de circonstance, et notamment une nouvelle allégorie de Lesage et Dorneval, intitulée : *Le rappel de la Foire à la vie*. Nous y voyons tous les Forains se lamentant autour du tombeau de la Foire, lorsque survient l'Opéra qui leur propose, moyennant une commission convenable, d'aller, ainsi qu'Orphée, aux Enfers, pour en ramener la Foire. Sa proposition est immédiatement acceptée, et de fait l'Opéra se transporte dans le royaume de Pluton. Là, il chante au Roi et à sa cour tout son répertoire et les endort ainsi profondément (!) Il gagne alors rapidement la porte avec sa cousine. Mais à la nouvelle que la Foire est ressuscitée, les deux Comédies arrivent, criant, et pestant

« Que l'avare Achéron ait pu lâcher sa proie. »

Le bruit qu'elles font est tel, qu'un gros et grand Monsieur arrive et s'interpose. C'est le Public qui, très conciliant et très sage, adresse aux trois comédies ce petit sermon : « Je vous regarde toutes trois

De même que dans un repas,
Je considère trois bons plats.
Dont chacun me plaît et me pique;
Et des trois l'assaisonnement,
Lorsque j'y sens le sel attique,
Flatte mon goût également.

Travaillez avec zèle, vous pouvez me plaire toutes les trois par la variété de vos talents. »

Mais ce langage de la raison, tenu par le Public, ne fut

point écouté. En effet, à ce moment, la Foire était en guerre contre la Comédie-Française, la Comédie-Italienne contre l'Opéra, et la Comédie-Française contre tout le monde. Lesage qui avait une grande autorité sur les Forains et était, par conséquent, tout désigné pour prêcher l'apaisement, ne le pouvait pas, écrivant pour la Comédie-Française contre la Comédie-Italienne un vaudeville en prose : *La Tête noire*, et s'étant moqué de tous dans *Le Rappel de la Foire à la vie*.

D'ailleurs, le succès de cette dernière pièce fut si étourdissant, que ce fut sur la plainte des deux Comédies que le spectacle de Francisque fut de nouveau supprimé en décembre, et la Cour décida, comme en 1718, que dorénavant il n'y aurait plus aux foires d'autres jeux que les danses de corde, les marionnettes et les curiosités.

A la foire Saint-Germain de 1722, Francisque ne pouvant obtenir grâce pour l'*Opéra-comique*, se borne aux danses de corde, sauts et divertissements dans lesquels on ne parle et ne chante qu'en monologue. Puis il a la bonne idée de s'adresser à Piron, déjà célèbre alors par ses épigrammes et ses traits d'esprit. Cet auteur était en effet tout indiqué pour rompre par d'ingénieuses inventions, la monotonie d'un monologue en trois actes, et de réveiller à tout moment l'attention des spectateurs par des mots piquants. Cet écrivain était véritablement, dit Grimm, « une machine à saillies, à épigrammes, à traits. ...Il ne lui était pas plus possible de ne pas dire de bons mots, de ne pas dire des épigrammes par douzaines, que de ne pas éternuer. » A la demande de Francisque, Piron écrivit donc, en deux jours, son *Arlequin-Deucalion*, qui fut représenté au début de 1722. Cette pièce fut un des plus grands et des plus longs succès du Théâtre

de la Foire, un des ouvrages les plus curieux qui aient été joués sur les scènes foraines. L'auteur y sut introduire et développer un thème complet et très intéressant, tout en ne faisant parler qu'un seul acteur. On peut en juger d'ailleurs par l'analyse suivante que fait M. Bernardin (1) des deux premières scènes de cette pièce :

« La scène représente les deux coupeaux du Parnasse, séjour d'Apollon et des Muses et, à travers la double cime de la montagne sacrée, on aperçoit une mer immense qui occupe tout le fond du théâtre. C'est le déluge.

« Bientôt Arlequin-Deucalion-Francisque paraît à cheval sur un tonneau flottant et d'un saut périlleux il prend terre « sur le plancher des vaches ». Il se réjouit d'avoir échappé seul à la mort commune, et bat quelques entrechats pour exprimer l'allégresse qu'il éprouve d'être enfin délivré de sa femme, la menteuse, bavarde, avare, et jalouse Pyrrha. Afin de se réconforter, il ouvre son bissac et en tire deux langues, un dindon, un gigot froid et un jambon de vingt-huit livres. Il dévore et se désaltère à une source voisine, aussitôt il se met à faire des vers et reconnaît par là qu'il vient d'attérir sur la montagne des Muses.

« Cependant il commence à s'ennuyer de parler tout seul et comme il aperçoit Melpomène, qui vêtue à la Romaine, se promène gravement en mimant une scène de tragédie, il se hâte d'aller l'inviter à. ... comment dirai-je? — à former avec lui une ligue pour le repeuplement de la terre. Sans même le regarder, Melpomène continue sa promenade dédaigneusement silencieuse. Alors Arlequin tire un sifflet et lui en donne un grand coup dans le tuyau de l'oreille ; à ce bruit trop connu la muse de la tragédie fait un sursaut et se retire après avoir jeté à l'impertinent un regard furieux. Ainsi grâce à l'habileté avec laquelle la scène est filée, Piron a pu avoir deux personnages à la fois sur le théâtre et laisser Melpomène muette, sans que son mutisme ait eu rien de conventionnel, ni de choquant.

(1) Bernardin. *La Comédie Italienne*, p. 142.

« La scène suivante n'est pas moins ingénieuse. Voici que la Muse de la Comédie, Thalie, entre, en jouant des castagnettes, dansant et solfiant des airs légers. Elle va parler, celle-là, c'est visible! Arlequin s'écrie épouvanté : « Monsieur le commissaire, alerte, je n'en réponds pas; sauvez-nous de l'amende! » Et aux grands éclats de rire du public, il se précipite vers Thalie, lui met la main sur la bouche et parlant lui-même avec la plus grande volubilité : « Paix! Paix! de par le diable et les Comédiens-Français! Paix! donc, bavarde! » Il la pousse dans la coulisse avant qu'elle ait pu placer un seul mot.

« Puis, tandis qu'Arlequin va chercher à laquelle des autres Muses il jettera le mouchoir, des sauteurs costumés en sylphes terminent par leurs exercices ce premier acte pittoresque, fort piquant, où l'interêt n'a pas langui une minute bien que seule s'y soit fait entendre la voix du principal personnage. »

Les prohibitions des arrêts sont encore habilement éludées d'une autre façon : Arlequin Deucalion cherchant des matériaux pour faire des hommes, trouve un Polichinelle en bois, qui se met aussitôt à parler au moyen de la pratique d'un compère placé sous la scène ; Arlequin redoute un procès avec les grands théâtres ; mais réfléchissant que ce genre de dialogue n'a pas été prévu par les magistrats, il entame la conversation avec le Polichinelle.

En même temps, Lesage, Dorneval et Fuzelier, irrités de voir qu'on persiste à refuser l'autorisation de l'Opéra-comique, achètent une douzaine de marionnettes, louent une petite loge dans le préau de la Foire Saint-Germain, et, sous le nom de La Place, jouent, aux *Marionnettes étrangères de la Foire*, des pièces de leur composition, qui font la satire des Comédiens-Français et attirent tout Paris. Cependant Polichinelle, qui comprend tous les Comédiens de bois sous le nom de leur protagoniste, dit l'abbé

Chérier (1), ne pouvait jouer des comédies « qu'à la charge de les représenter dans son idiome, qui est celui du sifflet pratique. Il faut encore qu'il se renferme dans son institution, qui est d'avoir sur son théâtre un voisin ou compère, qui l'interroge par demandes, et à qui Polichinelle répond avec sa précision polissonnique ordinaire ». Les trois spirituels auteurs avaient fait peindre, sur leur rideau, Polichinelle en pied, avec cette devise : « J'en valons bien d'autres », et montrèrent à leurs ennemis que des acteurs de bois pouvaient être presque aussi redoutables, pour eux, que des comédiens chantants et parlants. A la voix du crieur : « Entrez, Messieurs, Mesdames, c'est ici l'assemblée de toute la noblesse », tout Paris s'empressa pour voir les *fantoccini* de Lesage parodier le *Romulus* de Lamotte-Houdart et les grands Comédiens, « Romulus figurant en Pierrot, le grand Pontife de Rome en Polichinelle et Tatius, le roi des Sabins, en bonhomme Jambroche (2). » Le Régent voulut voir ce charmant petit spectacle et le fit venir au Palais-Royal. Francisque, alléché par le succès des marionnettes, en voulut avoir aussi, mais il les fit faire de grandeur naturelle. Il ne s'en servit pas longtemps, ayant, vers la fin de cette foire, obtenu la permission de représenter avec des acteurs *le Mariage de Momus* de Piron.

A partir de 1728, il n'y a plus guère, parmi les spectacles forains, que l'Opéra-Comique qui représente de véritables pièces. Les autres se restreignent aux danses, exercices du corps. spectacles mécaniques et marionnettes,

(1) Censeur des ouvrages dramatiques à la Police et auteur d'un « *Polissoniana* ». Bibl. de l'Arsenal 20.208 m. 16 B L.

(2) *L'antre de Trophonius*, par Piron.

lesquelles jouent des pièces, mais dont la décadence arrive bientôt. Ces spectacles, et surtout l'Opéra-Comique, étaient fort protégés par les marchands forains, dont la clientèle s'augmentait de la leur. En 1730, ceux-ci sollicitèrent la rentrée, dans le préau de la Foire Saint-Germain, des spectacles qui en avaient été éliminés, lors d'un nouvel aménagement.

Un arrêt du 25 novembre fit droit à leur requête en autorisant la construction d'une salle entre les deux halles.

Les Comédiens-Français voyaient avec fureur l'importance que prenait de plus en plus l'Opéra-Comique. Nous trouvons, à la date du 23 novembre 1729, un arrêt du Parlement portant que commission leur sera délivrée pour faire assigner Pontau. Les comédiens demandent qu'on lui défende de jouer, dans Paris, des comédies françaises et autres divertissements. En 1731, l'Autorité fait droit à leurs prétentions ; elle restreint cet entrepreneur aux pièces à la muette et en écriteaux et ne lui permet de faire jouer que quelques enfants.

L'Opéra-Comique est ensuite affermé à différents personnages et finit par passer en 1743 entre les mains de Monnet. Celui-ci déclare dans ses mémoires que ses prédécesseurs avaient laissé tomber l'Opéra-Comique, que lorsqu'il leur succéda, la livrée était en possession du parterre, y décidait de tout et sifflait même ses maîtres, quand elle les voyait sur les bancs du théâtre ; que tout en un mot était en désarroi ; qu'il obtint du roi, une ordonnance pour expulser les laquais et fit tout réparer. Mais cette ordonnance que Monnet se flatte d'avoir fait rendre, le fut à une époque où il n'était plus directeur, c'est-à-dire le 21 janvier 1745. Elle disait en substance :

Il est permis aux danseurs de corde et sauteurs, de faire leurs exercices de sauts, de danses et de pantomimes, sans qu'ils puissent représenter aucunes pièces déclamées ou chantées, ni exposer le canevas de celles qui leur sont permises, dans aucune partie du théâtre soit par des tableaux, des écriteaux ou autrement. — Les places du théâtre et des premières loges seront et demeureront fixées à 3 livres; celles des deuxièmes loges à 30 sols; les autres de 6 à 12 sols, sans que les maîtres des jeux puissent exiger davantage, à peine de restitution, de fermeture et de prison en cas de récidive. — Il est permis aux maîtres des loges de marionnettes de représenter comme d'habitude des pièces et pantomimes, à charge de se servir du sifflet appelé *pratique* et de se conformer au surplus, à ce qui est prescrit aux danseurs de corde sous les mêmes peines. — Leurs places sont fixées : l'amphithéâtre à 40 sols, les autres de 6 à 12 sols, sans qu'ils puissent exiger davantage sous les peines ci-dessus. — Le présent règlement sera affiché.

Dans les derniers temps l'Opéra-Comique avait fini par empiéter grandement sur le privilège de la Comédie; il ne se contentait plus des vaudevilles et faisait déclamer des dialogues en prose ou en vers. Le 18 mars 1744, Favart y donna *Acajou*, pièce qui contenait une longue scène de déclamation où les auteurs parodiaient les Comédiens-Français. Ceux-ci se plaignirent. Une lettre de Maurepas rappela l'Opéra-Comique à l'ordre et lui défendit de jouer d'autres scènes que celles chantées. La scène incriminée fut alors mise en vaudeville et l'on continua à l'exécuter. De sorte que si les Comédiens-Français réussirent à faire confirmer leur privilège, ils n'en furent pas moins exposés à la critique et aux sarcasmes qui furent chantés par les acteurs de l'Opéra-Comique au lieu d'être déclamés.

Mais l'Opéra-Comique devint si prospère, qu'à la fin

de la foire Saint-Germain de 1744, la Comédie se voyant désertée, demanda la suppression de son redoutable concurrent. Une décision verbale du Conseil le *suspendit* seulement. Les Comédiens insistèrent probablement pour faire décréter en principe la suppression, car en 1745, Berger, alors directeur de l'Opéra-Comique, publia un mémoire qui semble répondre à une requête présentée par eux:

« Il leur répond, dit-il, pour satisfaire à l'arrêt du Consei du 12 mars, à lui signifié le 2 avril. Il fait l'éloge de la concurrence et fait observer que le théâtre qui a le mieux mérité du public par ses succès ne doit pas être supprimé Il conteste que l'ordonnance du 21 octobre 1680 ait donné à la Comédie un privilège exclusif. L'Opéra-Comique ne peut d'ailleurs nuire sérieusement à celle-ci qui jouit d'un privilège gracieux, tandis que le sien, à lui Berger, est onéreux et que, en compensation, l'on y attache des droits, entre autres celui d'affermer l'Opéra-Comique, fondé avec l'autorisation du Roi, qui en a plusieurs fois implicitement sanctionné l'existence par des arrêts postérieurs à celui du 17 avril 1709, notamment par ceux du 17 juin 1730 et du 18 mars 1744, qui ont conféré le privilège de l'Académie de musique à Gruer et à lui. »

La même année les Comédiens font imprimer un mémoire en réponse :

« Ils y redemandent avec instance la suppression de l'Opéra-Comique, se fondant sur leur privilège exclusif, dont ils défendent la validité, développent le but et les avantages. L'Opéra, disent-ils, souffre moins qu'eux de la concurrence que fait aux grands théâtres l'Opéra-Comique, bien que la redevance qu'il en reçoit ne compense pas les pertes qu'il lui cause. Un tel spectacle détruit en outre le bon goût ; c'est un tissu de vaudevilles libres, tandis que la Comédie........ (Suit un dithyrambe en son honneur). Berger prétend que d'autres arrêts ont abrogé celui du 17 avril 1709 : c'est faux. Lorsque les comédiens en ont eu

connaissance, ils y ont formé opposition. et il n'y a pas prescription, vu leurs protestations répétées contre l'Opéra-Comique. Berger dit avoir de lourdes charges : il les exagère ; d'ailleurs, eux en ont également (1). »

L'Opéra-Comique reste suspendu jusqu'en 1752. En 1751, la Ville, qui depuis deux ans avait la régie de l'Opéra, en demande le rétablissement. Le 29 décembre une lettre de d'Argenson au Prévot des marchands annonce que le roi l'autorise. Le 30, le bureau de la ville accepte la soumission de Monnet pour un bail de 6 ans à partir du 1er janvier 1752, à raison de 12.000 livres pour chacune des 3 premières années, de 15.000 livres pour chacune des 3 dernières.

Monnet tire la salle du faubourg Saint-Germain des mains des créanciers de Pontau qui la retenaient depuis 18 ans, fait tout réparer et ouvre le 3 février. Il fait reconstruire la salle de la foire Saint-Laurent qui a été détruite et exploite jusqu'au 3 décembre 1757 avec beaucoup de succès. Pendant ces 6 années il avait acquis une fortune de 6.000 livres de rente, malgré la construction qu'il avait dû faire et qui lui avait coûté 45.000 livres. Il cède alors le reste de son bail pour 84.000 livres à Corby, qui en obtient ensuite un nouveau de Rebel et Francœur, directeurs de l'Opéra. Le 5 janvier 1758, un acte de société est signé entre Corby, Favart, Moet et de Hesse. Cette association dure jusqu'en janvier 1762, époque à laquelle la Comédie italienne obtient que l'Opéra-Comique lui soit réuni. (En réalité ce fut la Comédie qui fut réunie à l'Opéra-Comique). Mais les nouveaux Italiens durent

(1) Ces analyses sont extraites du livre de M. Bonnassies : *Les spectacles forains et la Comédie Française.* Paris, 1875.

alors traiter avec l'Opéra pour avoir la permission de chanter et de posséder un orchestre suffisant. Ils traitèrent sans doute immédiatement. Comme documents authentiques, nous ne connaissons que la concession et le bail faits par l'Opéra le 29 janvier 1766 pour 18 ans à commencer de 1767, du privilège de l'Opéra-Comique et un arrêt du Conseil du 16 octobre 1779, approuvant une nouvelle convention, pour 30 ans, à commencer de 1780, moyennant 30.000 livres pour chacune des 5 premières années et 40.000 livres pour chacune des 25 autres.

A partir de cette époque l'Opéra-Comique se trouve définitivement constitué.

*
* *

La Comédie-Française eut également à défendre son privilège contre la Comédie-Italienne.

Ce fut en 1577, sous le règne de Henri III, qu'on vit apparaître en France des Comédiens italiens qu'on appelait *li gelofi*. Ils jouèrent pendant la durée des États de Blois et ils continuèrent ensuite leurs représentations sur le théâtre du Petit-Bourbon. Ce spectacle eut le plus grand succès ; mais peu de temps après son établissement, il fut interrompu par des défenses du Parlement. Ces défenses subsistèrent pendant trois mois ; puis il recommença par ordre exprès du Roi. Les troubles qui agitèrent la France à cette époque étant peu favorables aux spectacles, les Comédiens-Italiens furent obligés de retourner dans leur patrie. Depuis cette époque, plusieurs troupes italiennes vinrent s'établir en France, mais n'y restèrent que peu de temps.

Toutes ces variations ne firent point abandonner aux Italiens le projet d'avoir un théâtre en France. Ils sollicitèrent la Cour de leur en accorder la permission. Ils l'obtinrent et s'établirent dans l'Hôtel de Bourgogne, où ils furent autorisés, ainsi que nous l'avons vu, à jouer alternativement avec les Comédiens-Français, comme sur le théâtre du Petit-Bourbon qui était occupé par les Comédiens de Molière et sur celui du Palais-Royal.

Les Comédiens-Italiens continuèrent leurs représentations sur ces différents théâtres jusqu'au moment où les deux spectacles des Comédiens-Français furent réunis en un seul, c'est-à-dire jusqu'en 1680. A cette époque, les Italiens se trouvèrent seuls possesseurs de l'Hôtel de Bourgogne et ils y continuèrent leurs représentations avec un certain succès, ce qui excita la jalousie des Comédiens-Français, qui projetèrent immédiatement leur suppression. Cependant, Gayot de Pitaval (1) estimait que « ces deux troupes de comédiens, que Paris est capable d'entretenir, sont nécessaires pour nourrir entre elles une émulation qui les puisse conduire à la perfection, chacune dans leur genre de spectacle, si on peut concevoir que cette Comédie-Italienne puisse être portée à la perfection. » Il est vrai que cet auteur ne faisait pas très grand cas de la Comédie-Italienne, dans laquelle « l'on se joue de toutes les règles du théâtre et où dans le nœud et le dénouement on évite la vraisemblance comme un écueil, dans laquelle on ne se propose d'autre but que d'exciter à rire par un ensemble d'imaginations bizarres et extravagantes. On ne peut d'ailleurs mieux comparer les pièces italiennes,

(1) *Causes célèbres*, tome X, p. 515 *in fine*.

ajoutait-il, qu'aux grotesques de Callot, où cet excellent graveur, en péchant contre les proportions, donne à ses figures des expressions excellentes ».

Mais la Comédie-Italienne qui jouait d'abord entièrement en italien, introduisit bientôt quelques phrases françaises dans ses pièces. Puis, peu de temps après, elle ne fit plus qu'introduire parfois quelques phrases italiennes dans des pièces entièrement écrites en français. Ainsi, le dialogue de la première pièce du théâtre de Ghérardi, *Arlequin mercure galant*, jouée le 22 janvier 1682, contient déjà beaucoup plus de français que d'italien. En 1683, nous voyons dans le registre d'assemblées les Comédiens-Français dire, le 13 septembre, qu'on protestera contre l'intention que les Italiens ont de jouer des pièces françaises. Nous avons vu que cette intention était un fait accompli ; on s'explique donc difficilement cette note du registre. Les Italiens obtinrent d'ailleurs de Louis XIV, à une date que nous ne pouvons fixer, l'autorisation de jouer en français, dans les circonstances suivantes : Baron, comédien français représentant la Comédie, et Arlequin délégué par les Italiens s'étaient rendus devant le Roi, le premier pour demander le respect du privilège et le second pour défendre les droits de la Comédie-Italienne. Baron plaida longuement la cause des Comédiens, mit en jeu toutes les ressources de son esprit et épuisa les arguments. Le Roi dit ensuite à Arlequin : « Répondez à Baron. » Celui-ci demanda alors à Sa Majesté en quel langage elle voulait qu'il parlât. A quoi le Roi répondit : « Parle comme tu voudras. » Le prenant au mot, Arlequin répliqua vivement : « Mon procès est gagné : Votre Majesté m'a donné la liberté de parler le langage que je voudrai. » Le Roi, piqué de sa

présence d'esprit, ne voulut pas se contredire et déclara qu'il ne s'en dédirait point.

Depuis ce moment, les Italiens ne jouèrent plus que des pièces françaises.

Mais ce triomphe ne devait pas être de longue durée. En 1697, en effet, et sur la plainte des Comédiens Français, d'Argenson, alors lieutenant de police, se transporta en vertu d'un ordre du Roi à l'Hôtel de Bourgogne et apposa les scellés sur les portes de la rue Mauconseil et de la rue Françoise et sur les loges des acteurs et actrices, auxquels il fit défense de continuer leurs représentations.

Ces défenses ont subsisté pendant dix-neuf ans. Mais le spectacle italien était en France très en faveur. Aussi, Riccobini, dont la réputation s'était répandue partout, fut-il appelé en 1716. Cet acteur, avant de passer en France, prit la précaution de présenter au duc de Parme une requête dans laquelle il lui demandait en substance (1) :

Qu'aucune autre troupe italienne, même si tous les acteurs parlaient français, ne soit reçue en France, et qu'aucun acteur quel qu'il soit ne soit autorisé à revêtir les costumes spéciaux à la Comédie-Italienne, tels que l'arlequin, le scaramouche, le pantalon, le scapin, le docteur et même le pierrot « qui quoique français est né du théâtre italien. » — Qu'il ne soit jamais reçu dans sa troupe aucun membre de la famille de *Constantin*, à cause de laquelle en effet, de l'avis de tous, se sont produit les malheurs suivis de la disgrâce de la Cour, à la troupe des Comédiens Italiens leurs prédécesseurs. – Qu'il leur soit accordé, comme à leurs prédécesseurs, d'employer la danse et la musique dans leurs divertissements ; — qu'il leur soit permis, si un acteur venait à déplaire à la Cour ou au public, de le renvoyer avec un

(1) Cette requête est rapportée par des Essarts. *Les trois Théâtres de Paris*, p. 191. (Paris, 1777.)

présent et de le remplacer, — enfin qu'il leur soit accordé le libre usage des Saints-Sacrements comme ils l'ont en Italie (1), que d'ailleurs ils ne joueraient point de comédie scandaleuse et que Riccoboni s'engageait à soumettre ses pièces à l'examen préalable d'un ministre ou même d'un ecclésiastique.

Instruit par les échecs successifs de ses prédécesseurs et les difficultés qu'ils avaient éprouvées soit de la part de la Cour, soit de celle du Clergé, soit du public, soit aussi et surtout des Comédiens-Français, Riccobini prenait donc ses précautions avant d'entrer en France. Arrivé à Paris, sa troupe prit le nom de « *Comédiens de S. A. R. M. le duc d'Orléans, Régent* ». Et après la mort de ce prince, ils prirent le titre de *Comédiens Italiens ordinaires du roi*, qu'ils conservèrent.

Malgré les efforts de la troupe et la protection royale, la recette fut maigre. Aussi, en 1721, séduits sans doute par la réussite de quelques entrepreneurs, les Italiens se déterminèrent à quitter leur théâtre et à en établir un à la Foire. Ce changement n'éleva pas le niveau intellectuel de leur spectacle. « Je ne comprends pas, s'écrie l'avocat au Parlement Gayot de Pitaval (2), comment des gens d'esprit qui se sont exercés dans ce dernier genre (celui de la Comédie-Italienne), ont voulu mettre des entraves à leur génie pour faire si difficilement un si mauvais ouvrage. »

Cette décadence volontaire se traduisit d'ailleurs par une décadence réelle et pécuniaire. Aussi, au bout de trois ans, abandonnèrent-ils cette entreprise.

Ils se remirent alors à jouer des pièces françaises. Chose

(1) On sait l'antipathie qu'avait le clergé en France à l'égard des comédiens.

(2) *Causes célèbres*, tome X, p. 517.

curieuse, nous ne trouvons pas trace de réclamations faites à cette époque par les Comédiens-Français. Cependant la concurrence était plus sérieuse que jamais, car elle se fit alors avec des pièces telles que le *Jeu de l'amour et du hasard*, dont la valeur devait en déterminer plus tard l'admission au répertoire de la Comédie. Mais, comme on l'a vu, le Théâtre Italien fut réuni à l'Opéra-Comique en 1662. La Comédie n'avait donc plus en face d'elle qu'un seul théâtre au lieu de deux, et encore ce théâtre avait-il un répertoire très différent du sien. Par suite la concurrence devenait pour elle beaucoup moins redoutable.

* * *

Après avoir ainsi étudié les difficultés, si nombreuses et si variées, qui se dressèrent entre la Comédie et les Forains à l'occasion des cessions arbitraires que l'Opéra faisait de son privilège, occupons-nous maintenant de l'examen des conflits directs des privilèges respectifs de l'Opéra et de la Comédie-Française (1). Nous avons vu que dans les contestations qui s'étaient produites à propos des cessionnaires du privilège de l'Opéra, c'étaient les Comédiens-Français qui avaient engagé la lutte ; ce sera au tour de l'Opéra, maintenant, de créer des difficultés aux Comédiens à propos des artistes musiciens et chanteurs dont ceux-ci pouvaient avoir besoin dans l'exécution de leurs pièces. L'Opéra avait-il le monopole absolu de la musique? Ou bien n'avait-il que celui des pièces chantées méritant

(1) Dans ce paragraphe nous avons emprunté un assez grand nombre de détails à l'ouvrage de M. Bonnassies : *La musique à la Comédie-Française*. Paris, 1874, Baur.

vraiment le nom d'opéras ? Telle est la question qui se posait.

La première grande pièce, accompagnée de musique, que nous rencontrions dans l'histoire du théâtre français, est l'*Andromède* de Corneille, jouée en 1650 au Petit-Bourbon par les Comédiens du Marais. Elle fut reprise plusieurs fois sur le théâtre de la rue Vieille-du-Temple, et à la Comédie le 19 juillet 1682. La musique des chœurs était de Dassoucy. Elle n'a d'ailleurs pas été retrouvée.

Mais ce fut Molière qui se fit une spécialité des pièces à musique et divertissements, des comédies-ballets, l'Hôtel de Bourgogne se restreignant à peu près à la tragédie, et le Marais aux pièces « *de machines* ». Presque toutes les comédies de Molière ont été représentées d'abord à la Cour sous forme de comédies-ballets, c'est-à-dire insérées dans des divertissements, coupées par des intermèdes formant de vastes pièces dont elles n'étaient qu'un acte. Elles avaient alors un caractère tout différent de celui qu'elles prenaient ensuite sur le théâtre du Palais-Royal.

A cette époque, et jusqu'en 1660, l'orchestre du Palais-Royal et des autres scènes à plus forte raison, est composé de trois violons payés chacun 1 livre 10 sols par jour ; en 1662, ce nombre fut porté à quatre qui coûtèrent 6 livres. Quant à la place qu'occupaient ces violons dans le théâtre, Chappuzeau est le seul auteur qui nous renseigne d'une façon un peu précise à ce sujet. Aussi lui donnons-nous la parole : « Les violons sont ordinairement au nombre « de six et on les choisit des plus capables, écrit-il en « 1673. Cy-deuant, on les plaçoit ou derrière le théâtre ou « sur les aisles ou dans vn retranchement entre le théâtre

« et le parterre, comme en vne forme de parquet : depuis
« peu, on les met dans vne des loges du fond, d'où ils
« font plus de bruit que de tout autre lieu où on les
« pourrait placer. Il est bon qu'ils sçachent par cœur les
« deux derniers vers de l'acte pour reprendre prontement
« la symphonie sans attendre que l'on leur crie : Iouez,
« ce qui arriue souuent. »

L'exécution des pièces de théâtre était donc loin d'être irréprochable. Les violons quittèrent bientôt l'étrange place qu'on leur avait assignée et revinrent en 1675, lors de la représentation de l'*Inconnu*, à la troisième de celles qu'indique Chappuzeau ; ils l'ont toujours gardée depuis.

Après 1660 les dépenses consacrées à la musique sont augmentées. Ainsi en 1664, la troupe de Molière joue au Palais-Royal, après l'avoir donné au Louvre, *le Mariage forcé*, comédie ballet dont Lulli avait mis les intermèdes en musique. A cette occasion, Molière porte le nombre de ses violons *à douze*. Voici d'ailleurs, à titre d'exemple et pour la curiosité du document, le détail des frais relatifs à la musique de cette pièce pour les six premières représentations, tel que nous le donne le registre de 1664, l'un des trois registres dits registres de la Thorillère et d'Hubert, comédiens qui les tinrent :

Frais ordinaires (les 6 fois)..... .. .. 50 liv. 30 sols
Du vin pour les records (le 15 seulement) (1).

(1) Il n'y a rien de marqué dans la colonne des chiffres
Il s'agit sans doute de répétiteurs. Le mot record vient en effet du latin *recordari* se souvenir. On appelait de même les témoins des records. Il est probable que c'étaient des musiciens, en raison du vin, qu'ils exigeaient sans doute qu'on leur donnât dans le cours de la répétition. D'ailleurs, les comédiens eux-mêmes faisaient fréquemment une pause en étudiant leurs rôles pour prendre « le vin des répétitions ».

9 danseurs (les 6 fois)	45	liv.	»
12 violons (31 liv. 10 s deux fois, 36 liv. quatre fois, puis 40 liv.)	31	liv. 10	»
2 hautbois (le 15 février : 16 liv. ; le 17 : 22 liv., seulement)	16	liv.	»
Musique (les 6 fois).	5	liv.	»
Pour les 4 violons du (mot illisible) (les 15, 17, et 19 seulement)	4	liv.	»
Pour la loge des danseurs (le 22 seulement). .	9	liv.	»
A vn des violons pour auoir repassé le balet (le 22 seulement)	11	liv.	»
Vn joueur de clauessin (les 6 fois).	3	liv.	»
Ritournelles (à partir du 22)	4	liv.	»
Pour deux tambours de basque (le 22)	3	liv. (1)	»

Molière réduisit ensuite la pièce en comédie en un acte. Notons, en passant, que la musique du *Mariage forcé* se trouve à la Bibliothèque Nationale dans le recueil manuscrit en 6 volumes des ballets de Lulli et dans le recueil de ballets en deux volumes. Celui-ci dont l'écriture est peu soignée, devait être le répertoire usuel de quelque musicien de l'Opéra, peut-être du chef d'orchestre, puisqu'il comprend toutes les parties des morceaux. La plupart du temps les attaques des chœurs y sont indiquées par des figures à la clef très finement dessinées et coloriées et qui sont comme les armes parlantes des personnages. Par exemple un chœur de *vieillards* y est précédé de têtes à longues barbes blanches ; un chœur de *Pêcheurs*, par des lignes tendues ; un chœur d'*Alchimistes* par des creusets, alambics, cornues ; un chœur de *Passions* par des figures diversement émues, etc., etc. Ces dessins devaient avoir pour but de faciliter la recherche des morceaux du recueil et

(1) Bonnassies, op. d. cit.

peut-être de les faire trouver au musicien qui ne savait pas lire (1).

Presque toutes les comédies de Molière données à la suite contiennent une partie chantée. Dans le *Misanthrope* lui-même, on trouvait un couplet chanté : « Si le roy m'avait donné... » La collaboration de Molière et de Lulli dura jusqu'en 1672. A cette date les Comédiens décident de modifier la place des chanteurs. Ils trouvent en effet, en y mettant le prix, des personnes qui consentent à chanter sur le théâtre, habillées en comédiens au lieu de se faire entendre comme auparavant dans « des loges grillées et treillissées » (2).

Or, cette même année 1671, Lulli fondait l'Académie Royale de Musique. Cette entreprise avait de très lourdes charges. Le privilège que Louis XIV lui concéda en revanche fut très explicite et ne permit à aucun autre théâtre de lui faire concurrence.

Aussi, un an après, Lulli, qui avait intérêt maintenant à restreindre le lyrisme autre part que chez lui, obtint du roi le 14 avril 1672 une ordonnance qui défendit aux différentes troupes de comédiens d'avoir plus de *6 voix et de 12 violons*. Encore cette latitude leur fut-elle laissée parce que Molière vivait encore et que Louis XIV ne voulait, ni ne pouvait décemment lui interdire de jouer des pièces telles qu'il les avait écrites. Le 12 août suivant, la nouvelle ordonnance obtenue par Lulli pour défendre à tous comédiens de Paris de louer la salle des Entrepreneurs qu'il venait d'évincer, confirma la première.

Devant l'attitude de Lulli, Molière qui n'avait cessé d'augmenter la pompe de son spectacle et qui voyait ses pro-

(1) Bonnassies, op. d. cit.

(2) Registre de La Grange, 15 mars 1671.

jets entravés, se brouille avec son collaborateur. Il charge alors de ses intermèdes et ballets Charpentier et Beauchamps, et continue ses représentations.

Molière, à mesure que son théâtre prospérait, voulait, dans un but évident de vulgarisation, faire de ses grandes œuvres littéraires des comédies-opéras. On comprend donc le désappointement que lui causa l'ordonnance de 1672. Mais il pouvait prendre sa revanche sur les danses, puisqu'on ne les lui avait pas encore interdites, et sur le spectacle. Il le comprit bien et écrivit le *Malade imaginaire*, pièce à intermèdes et accompagnée, comme le *Bourgeois gentilhomme*, d'une cérémonie burlesque. Cette pièce, dont il ne devait pas voir la cinquième représentation, fut jouée le 10 février 1673 au Palais-Royal. La musique des divertissements et des airs était de Charpentier. Elle existe aux Archives de la Comédie, dans le volume *Théâtre-François, tome II*. D'après les *Entretiens galans* (1681), La Grange et Mlle Molière y nuançaient avec beaucoup de charme le duo du 3e acte (leçon de chant). Les frais de cette pièce furent particulièrement élevés. Il y eut en effet deux mille quatre cents livres de frais extraordinaires et deux cent cinquante livres de frais journaliers.

Mais aussitôt après la mort de Molière, Lulli, qui n'avait plus de rival comme amuseur théâtral auprès du Roi, s'empresse de faire réduire les ressources lyriques des théâtres littéraires. Ne tenant aucun compte de ce que les restrictions qu'il demande vont déparer et quelquefois détruire les comédies de Molière, son ex-collaborateur, qui sont encore pour les contemporains des actualités, il provoque, le 30 avril, une nouvelle ordonnance limitant à *deux* le nombre des voix que pourront employer les Comédiens et celui des violons à *six*. Sa calli-

dinité italienne sut l'obtenir du Roi. En effet, le registre de la troupe de Guénégaud, de 1673-74 et Chappuzeau, qui écrit la même année, constatent l'exécution de cet ordre dans les deux théâtres. Nous avons une autre preuve du fait à l'Hôtel de Bourgogne où, en juillet 1674, Hauteroche donne son *Crispin musicien* et dans lequel *six violons*, sans plus, paraissent à la fin des actes, pour les intermèdes.

Mais les anciens camarades de Molière, fidèles à sa mémoire, suivirent en toutes choses la voie qu'il leur avait indiquée. L'ordonnance du 30 avril leur laissait encore les ballets, dont les pièces *de machines* étaient le prétexte naturel et qui leur prêtaient un charme spécial. Le 17 mars 1675 ils représentent *Circé* de Thomas Corneille et de Visé, avec intermèdes de Charpentier. Ils y emploient, indépendamment des 6 violons de l'orchestre payés chacun 1 livre 10 sols, 6 violons et 1 clavecin portés sur le registre de La Grange pour 24 livres. Les Comédiens enfreignaient ainsi l'ordonnance du 30 avril 1673. Aussi le 21 mars 1675, le directeur de l'Opéra fait-il rendre une nouvelle ordonnance qui leur rappelle le nombre total de violons dont il leur est permis d'user et leur interdit les musiciens à gages, c'est-à-dire des chanteurs autres que les comédiens. Encore ne pouvaient-ils en avoir que deux. En effet, ils prenaient l'habitude d'employer, quoique en moins grand nombre, d'aussi bons chanteurs qu'à l'Opéra; puis, équivoquant sur les termes de l'ordonnance de 1673 et feignant de ne la croire applicable qu'aux artistes du dehors, ils utilisaient le talent de ceux d'entre eux qui savaient chanter de façon à avoir six ou huit voix, tandis qu'on leur en tolérait deux seulement. Voyant en outre que même avec des restrictions purement musicales ils

arrivaient, au moyen des ballets joints aux machines et décors, à rivaliser de pompe théâtrale avec son Académie, Lulli obtint que l'ordonnance leur défendît les danseurs. Cet acte, signifié aux Comédiens pendant les représentations de *Circé*, abrégea le succès de la pièce.

Malgré cette défense les Comédiens de Guénégaud représentent, le 17 novembre suivant, l'*Inconnu* des mêmes auteurs, Th. Corneille, de Visé et Charpentier. Cette pièce fut la plus théâtrale et la plus luxueuse du répertoire de la Comédie-Française. Nous voyons dans le registre du régisseur des voix externes et des danseurs pour cette représentation. Nous ne trouvons cependant pas trace de réclamations de Lulli à ce sujet. Ce n'est qu'en 1746, à une reprise, que nous trouvons une réclamation du Directeur de l'Opéra. Cette pièce était jouée dans les représentations de gala. Elle le fut à l'arrivée en France de la jeune Dauphine Marie-Antoinette. On se demande comment les Comédiens purent introduire des voix externes, après les défenses qu'ils en avaient reçues. Peut-être équivoquèrent-ils de nouveau sur les *voix d'entre eux*.

Quoi qu'il en soit, leur situation était précaire et ils ne pouvaient se permettre ces infractions que tout à fait exceptionnellement. Aussi étaient-ils au désespoir de n'avoir plus à ce sujet leurs coudées franches. La Grange nous les montre essayant le 7 juillet 1676 de profiter d'un moment où ils espèrent que le roi revenant d'une guerre heureuse octroiera les chartes les plus libérales, pour demander « une permission pour la musique et la danse ». Mais ils ne réussirent pas. Les infractions recommencèrent alors plus nombreuses. Nous en avons pour preuve la multiplicité des ordonnances et autres actes légaux qui furent faits à ce moment. L'ordonnance de 1675 est renou-

velée le 27 juillet 1682 et signifiée le 30 aux Comédiens, qui avaient sans doute provoqué ce rappel par quelque indocilité dans les représentations d'*Andromède*, de *Crispin musicien* ou du *Bourgeois gentilhomme*, qui avaient eu lieu les jours précédents. Elle est encore renouvelée le 17 août 1684 ; le 4 septembre suivant, une sentence de police et le 2 décembre 1715 des lettres-patentes en sanctionnent derechef les dispositions.

En 1690, la Comédie avait joué *le Ballet extravagant* de Palaprat ; mais cette pièce burlesque ne pouvait éveiller les susceptibilités de l'Opéra. Quant à *Esther* et *Athalie*, elles ne furent point destinées à la Scène française, du moins dans l'origine. Ces deux tragédies sacrées avaient été, comme on le sait, représentées devant le roi, par les demoiselles de Saint-Cyr, avec la musique de Moreau, la première pendant le Carnaval de 1689, la seconde en 1691, puis à Versailles en 1702 avec distribution princière. Les Comédiens ne donnèrent la première représentation d'*Athalie* que le 3 mars 1716 et d'*Esther*, réduite en 3 actes, que le 8 mai 1721, en supprimant de l'une et de l'autre le chant et la plus grande partie des chœurs.

La Comédie qui luttait contre les Forains avec tant d'énergie pour maintenir l'intégrité de son privilège, se décida à cette époque à respecter celui de l'Opéra. Elle joua d'ailleurs plus souvent des pièces accompagnées de chant, mais sans enfreindre les ordonnances. Bientôt, quand les bateleurs absorbèrent une partie de son public et que l'Opéra-Comique parvint à éluder les règlements en traitant avec l'Opéra, la plupart des comédies qu'elle joua furent entremêlées de vaudevilles et devinrent à peu près des opéras-comiques. Pour éviter de payer une rétribution à l'Opéra, elle ne prit point de chanteurs externes et, sauf

quelques infractions, se garda de dépasser le nombre de violons qui lui était accordé ; mais elle engagea de préférence des comédiens qui savaient chanter et danser. Signalons même, dès maintenant, qu'à partir de 1766, tous les règlements faits par la Comédie continrent, pour les Comédiens ou Comédiennes qui avaient de la voix ou « d'autres talents propres à faire valoir les pièces d'agrément », l'obligation formelle de les employer lorsqu'ils en seraient requis.

La Comédie-Française exploita ce genre jusqu'à ce que l'Opéra-Comique devint considérable et se fondit avec la Comédie-Italienne, époque où elle ne put soutenir la concurrence et où d'ailleurs les auteurs qui travaillaient pour elle furent emportés vers un autre genre, le drame, par un nouveau courant d'idées littéraires.

Néanmoins, pendant le temps où la Comédie joua des vaudevilles chantés, tout en restant habituellement dans la légalité, elle s'en écarta quelquefois. Nous voyons, en effet, le 20 juin 1716, un arrêt du Conseil, en faveur de l'Opéra contre les Comédiens-Français, les condamner en 500 livres d'amende, au profit de l'Hôpital général, pour une contravention dans une représentation du *Malade imaginaire*, du 12 janvier, et à pareille amende pour seconde contravention dans une représentation de la *Princesse d'Elide*, du 4 mai, parce qu'ils avaient exécuté dans les entr'actes des danses et entrées de ballets et s'étaient servis d'un plus grand nombre de voix et d'instruments qu'il n'était licite. L'arrêt les décharge « par grâce et sans tirer à conséquence » de la demande en dommages-intérêts faite par l'Opéra. Cependant ils se mettent encore en contravention et reçoivent de nouveaux avertissements. Le 17 décembre 1717, en effet, l'Académie

royale de musique fait dresser procès-verbal des contraventions commises par eux lors de la représentation de la pièce intitulée la *Métempsycose ou les Dieux comédiens* (1). En 1718, ils se plaignent dans un mémoire de leurs obligations envers l'Académie de musique. Les défenses, disent-ils, dont ils sont victimes, ont été faites au profit de Lulli, quand l'Opéra, le lendemain de sa naissance, avait à assurer sa viabilité. Elles n'ont plus de raison d'être maintenant qu'il a dépassé tous les théâtres d'Europe et que sa réputation et son luxe défient la Comédie elle-même. Il nous reproche nos neuf violons ou hautbois ! Mais lorsque nous avons été restreints à six violons, nous n'avions qu'une petite salle, rue Mazarine ; rue des Fossés, nous en avons une plus grande qui exige plus d'instruments. D'ailleurs la Comédie-Italienne s'en permet autant que nous sans que l'Opéra s'en irrite, et les Forains bien davantage — (ceci est relatif aux cessions de son privilège consenties par l'Opéra). — Nous nous sommes conformés aux ordonnances, ajoutaient-ils, relativement aux voix et aux danseurs ; mais quant aux instruments, nos anciennes pièces, que la Cour même nous ordonne souvent de venir jouer, en réclament un plus grand nombre. Il faut donc prendre un tempérament et nous permettre de les jouer avec tous leurs accessoires, les jours autres que ceux d'opéra. En conséquence, ils demandent qu'on leur laisse les neuf violons ou hautbois dont ils ont pris sur eux de faire usage.

Cette requête nous paraît fondée : quelle suite lui fut-il donné ? Les investigations qui ont été faites à ce sujet sont restées infructueuses. On trouve seulement dans les

(1) Campardon. *Les Comédiens français*, p. 282.

papiers de Beffara (Arch. de l'Opéra) un arrêt du Conseil du 21 mars 1718 (1) qui décharge les Comédiens des amendes qu'ils ont à payer à l'Académie de musique. S'agit-il des infractions de 1716 ou d'autres plus récentes ? C'est ce que nous ignorons. Toujours est-il que cet arrêt confirme leurs obligations. Ces défenses sont d'ailleurs renouvelées dans l'arrêt du 1er juin 1730, qui confère à Gruer le privilège de l'Opéra et dans un autre du 11 novembre 1741, qui prononce comminatoirement 10.000 livres d'amende contre les contrevenants et que l'Opéra fait signifier aux Comédiens le 29 mai 1742. L'Opéra avait d'ailleurs fait dresser procès-verbal des contraventions commises par les Comédiens, en 1725, lors de la représentation de l'*Impromptu de la Folie* et en 1740 lors de celle des *Dehors trompeurs* et de l'*Oracle*.

En septembre 1746, Berger, le directeur de l'Opéra, adresse une requête au Conseil à propos de nouvelles infractions des Comédiens, qui ont employé plus de chanteurs et de musiciens qu'ils ne doivent. Lors des représentations de la *Fête interrompue*, espèce d'opéra de La Chaussée, en avril 1746, un huissier du Conseil, comme pour justifier le titre de la pièce, avait dressé procès-verbal au milieu du spectacle et Berger s'était plaint. Les Comédiens continuèrent. Ils reprirent *Le Nouveau Monde* et l'*Inconnu*, cette dernière pièce qualifiée dans leurs affiches de comédie-ballet. Le 6 septembre, Berger leur fit signifier une deuxième fois l'arrêt du 11 novembre 1741. Ils n'en tinrent pas compte et un procès-verbal du 7 constata que la pièce était jouée en 5 ballets exécutés par

(1) Cet arrêt se trouve dans Campardon. *Les Comédiens français*, p. 284.

des danseurs externes, avec changements de décoration, scènes de musique, etc... Berger demandait 30,000 livres de dommages-intérêts ; un arrêt du 3 octobre condamna les Comédiens à les payer, en leur défendant de récidiver. Il est peu probable toutefois qu'ils consignèrent cette somme: l'autorité dut, comme à l'ordinaire, en provoquer la décharge.

Cette persécution de l'Opéra exaspéra les Comédiens : ils se mirent à secouer le joug ouvertement. Ils affichèrent même, dans des documents publics, leur intention de ne plus respecter les ordonnances. Le règlement de la Comédie du 26 octobre 1729, qui établissait quatre classes de comédiens administrateurs, et qu'elle fit imprimer, chargeait le troisième groupe « de la symphonie extraordinaire, des danseurs extraordinaires, et de l'orchestre pour la symphonie ».

L'ordonnance de 1673, on s'en souvient, permettait aux comédiens 2 voix et 6 violons. Néanmoins la composition de l'orchestre de la Comédie était, en 1751, de 5 violons et 3 autres instruments. En 1753, nous voyons 1 maître de ballets, 6 danseurs, 7 danseuses, un danseur et une danseuse italiens, 8 violons et 1 flûte. La Comédie avait donc obtenu depuis peu la modification des ordonnances? On rencontre seulement la mention d'un arrêt du Conseil de 1753 qui interdit formellement les ballets aux Comédiens, sous peine de dix mille livres d'amende. Cela prouve que les ballets étaient à ce moment tolérés, grâce sans doute à l'intervention des gentilshommes de la Chambre. Les Comédiens fermèrent alors leur théâtre, députèrent à la Cour quelques-uns des leurs pour obtenir de Sa Majesté la permission de continuer les ballets « sans quoi leur spectacle en souffrirait beaucoup ».

Ils publièrent même à ce sujet des remontrances au roi dont voici un passage :

> « Daignez donc, à nos vœux propice,
> Par un arrêt dûment scellé
> Rendre au théâtre désolé
> Les bonds, les sauts et les gambades
> De ces illustres mascarades,
> Sans qui nos dieux et nos héros
> Seraient sifflés comme des sots.
> Ce sont, Sire, les remontrances,
> Qu'après deux ou trois séances,
> S'étant au foyer assemblés,
> Vous offrent vos sujets zélés,
> Les gens tenant la Comédie (1). »

Le roi ayant égard à leurs humbles remontrances leur permit de reprendre les ballets; ce qui eut lieu le 18 du même mois après les représentations du *Cid* et du *Florentin*. Ils obtiennent également, mais nous ne savons ni quand ni comment, la faculté d'augmenter l'orchestre et de prendre des voix externes.

Les Comédiens augmentent sans cesse à partir de ce moment leur personnel lyrique. En 1755 nous relevons : 1 maître de ballets, 1 maître de musique, 1 répétiteur, 8 danseurs, 9 danseuses, 7 violons, 1 flûte. Peu à peu, la Comédie se constitua, ainsi que nous le verrons, un véritable orchestre.

Les modifications profondes que subit la Comédie dans son organisation intérieure en 1757 eurent leur répercussion sur la musique et les ballets. Ce fut, à partir du règle-

(1) *Biblioth. de l'Arsenal*, archives de la Bastille, m. s. 11838, f. 18-23.

ment de cette époque, le second semainier qui fut chargé de l'inspection des maîtres de ballets et de l'orchestre et eut le soin de dresser les états et mémoires de décoration, machines et habits pour les pièces à ballets et de les remettre au premier semainier pour que celui-ci en fît rapport à l'Assemblée. Disons d'ailleurs, dès maintenant, que ce système ne dura pas et que tous les règlements subséquents transportèrent, en termes formels ou implicitement, ces fonctions au Comité. (Règlements des 1er juillet 1766, 18 mars 1781, 18 novembre 1791, décret de Moscou, ordonnance du 14 décembre 1816) ; l'ordonnance du 29 août 1847 et le décret du 27 avril 1850 mettent définitivement le personnel musical avec tous les employés du théâtre à la nomination de l'Administrateur général et sous la surveillance des délégués qu'il lui plaît d'y commettre.

Dans le contrat de Société que la Comédie passa le 9 juin 1758 nous trouvons le budget de la musique et de la danse :

Orchestre : 12 musiciens.

Le premier	650 liv.	5.500 liv.
Le second	600 »	
Trois à 500 liv.	1.500 »	
Sept à 400 liv.	2.800 »	

Ballets.

Maître de musique	25.000 liv.
Maître de danse	
Danseurs	
Danseuses	
Figurants	
Figurantes (1)	

(1) Bonnassies. *La musique à la Comédie-Française.*

A ce contrat était joint un règlement pour les employés et gagistes. La Comédie en avait déjà fait un, le 9 avril 1753. Ce règlement leur ordonnait de se trouver à cinq heures précises à l'orchestre et de jouer dès que l'on commencerait à moucher les lustres et même auparavant, sous peine d'une amende de trois livres ; de ne pas se faire doubler dans les pièces d'agréments ; d'être exacts aux répétitions, sous la même peine ; de ne pas s'absenter pendant les entr'actes sous peine d'une amende de 1 livre 10 sols. A la troisième contravention sans motif légitime, ils seraient remerciés. Branche était chargé du « détail total » de l'orchestre ; il aurait 500 livres d'appointements et 100 livres pour les répétitions, lesquelles 100 livres lui seraient supprimées si les ballets l'étaient.

Le règlement de 1758 faisait la déclaration suivante :

« Les places seront données au concours, à la supériorité des talents et non à la protection. »

Le 21 avril 1759, un ordre du duc d'Aumont fixe l'orchestre à 6 violons — parmi lesquels le répétiteur — 2 hautbois, 3 violoncelles, 1 basse et prescrit de servir une pension de 200 livres à trois musiciens qui sont mis à la retraite. Le duc d'Aumont fit également le 1er juillet 1759 des « arrangements pour les ballets ». Mais ces dispositions ne sont pas longtemps en vigueur et le personnel musical de la Comédie augmente rapidement : on y adjoint en effet, 1 cor de chasse et 1 timbalier, des figurants, des surnuméraires, des enfants ; puis d'autres instruments tels que contrebasse, alto, flûte. Avant la Révolution le personnel comprend 36 personnes pour la danse et 30 instrumentistes.

Voici d'ailleurs des renseignements sur l'orchestre de la Comédie vers 1765, que nous puisons dans les *Lettres*

sur l'État présent de nos spectacles (par de la Dixmerie) et qui nous apprennent qu'au XVIII[e] siècle les tragédies étaient accompagnées de mélodrames.

« On a longtems crié contre l'Orquestre de ce théâtre. Il est devenu meilleur et n'est point écouté. Un homme de goût proposa l'année dernière d'en tirer un excellent parti. Il vouloit surtout que les morceaux qu'exécute cet Orquestre fussent plus analogues au genre des pièces qu'on représente, aux endroits où ces morceaux se trouvent placés; qu'on n'entendît point un allegro réjouissant lorsque *Seïde* est supposé poignarder son père, *Oreste* sa mère, ou *Pharasmane* son fils. On ne peut guères qu'applaudir à des vues si sages; mais en fait de goût, comme en fait de morale, ce ne sont pas les premiers conseils qu'on approuve et qu'on néglige.

« Il est superflu de parler ici du Ballet François. Je ne crois pas cependant qu'il soit superflu pour eux de le conserver. Ce n'est pour le théâtre qu'un objet accessoire; mais combien de Pièces qui ne pourroient y reparoître sans ce secours, quel qu'il soit! D'ailleurs, il en est quelquefois sorti des sujets distingués. Deux des principales Danseuses de l'Opéra ont brillé d'abord sur ce théâtre (1). »

Nous avons vu plus haut que des pensions de retraite avaient été accordées à trois musiciens sur l'ordre du duc d'Aumont. Ce fait donna lieu à un procès. En effet, le musicien Branche, premier violon, dont nous avons vu, plus haut, les fonctions spéciales, était entré en 1754 à la Comédie comme premier violon, à 400 livres ; puis il avait été mis à 600 livres. Lorsqu il voulut se retirer, en 1764, on lui offrit 650 livres pour le retenir. Il les refusa ; et, se prévalant des pensions qui avaient été antérieurement accordées par la Comédie, il fit en justice, en 1765,

(1) M[lles] Allard et Guimard.

une demande de pension dont il fut naturellement débouté. On trouve plusieurs passages relatifs à cette affaire dans le *Registre des Délibérations du Conseil*, 1766-1791.

Parmi les pièces les plus remarquables de cette époque dans lesquelles la musique joua un rôle, il faut citer d'abord *Le Barbier de Séville* qui était une espèce d'opéra-comique, destiné par Beaumarchais à la Comédie-Italienne. La pièce ayant été refusée ainsi, l'auteur en fit alors une comédie pour le Théâtre-Français, en réduisant la musique ; on croit que cette musique est de Beaumarchais. C'est à lui qu'on attribue également celle des quelques airs que contient *Le Mariage de Figaro*. Les couplets de Chérubin, les plus connus, ont été chantés sur différentes musiques.

Bien que l'Académie de musique ait défendu avec âpreté son privilège contre les empiètements des Comédiens, ceux-ci ne songèrent pas à user de représailles. Cependant presque toutes les tragédies lyriques avaient été tirées de tragédies françaises. Or, la seule trace qu'on rencontre des réclamations de la Comédie à ce sujet est un mémoire qu'elle adressa, le 2 mars 1784, au baron de Breteuil, ministre de la maison du roi, pour demander qu'on interdît à l'Opéra de faire jouer des poèmes calqués sur les siens, et au censeur de les approuver.

Voici ce mémoire que nous croyons inédit (1) :

« Mémoire de M. Gerbier pour la Comédie-Française relativement aux usurpations de l'Académie Royale de musique sur

(1) *Arch. de la Com.-Franç.*

les Pièces de la Comédie-Française, envoyé à M. de la Ferté pour être présenté à M. le baron de Breteuil.

« La Comédie-Française privée depuis longtemps de nouveautés intéressantes, n'a d'autres ressources que ses anciennes pièces. C'est pour ainsi dire son unique bien, sur lequel elle avait d'autant plus droit de compter que le privilège exclusif de jouer ces pièces lui a été assuré par l'ordonnance de Louis XIV du 22 octobre 1680.

« Cependant elle est sans cesse dépouillée de son patrimoine par la foule des spectacles de Paris qui s'empare des sujets de ses pièces, d'autres fois en prend des scènes entières, en copie les intrigues ou s'en approprie les pensées.

« Mais ce qui effraie encore davantage la Comédie, c'est la conduite de l'Académie Royale de musique à son égard. Cette Académie accepte journellement des poèmes absolument calqués sur les ouvrages les plus précieux du Théâtre-Français ; elle les embellit du charme de la musique ; et non seulement elle s'associe par là aux richesses du Théâtre ~~Français~~ (mot barré) de la Nation, mais elle en dépouille ce Théâtre qui se voit obligé de renoncer à la plupart de ses pièces, ou qui, lorsqu'il les joue, est privé du concours que lui assuraient ces chefs-d'œuvre de nos poètes.

« C'est ainsi que la Comédie-Française a perdu successivement, par l'entreprise de l'Académie Royale de musique : *Iphygénie en Aulide, Andromaque, Oreste, Didon, Le Cid*

« On assure qu'on travaille dans ce moment à mettre également en musique les *Horaces* et le *Barbier de Séville*.

« S'il reste encore quelque amour de la gloire de la Nation et si l'on veut conserver un théâtre qui a joui jusqu'à présent de la réputation du Premier Théâtre de l'Europe, il faut se hâter de réprimer un abus qui l'attaque dans ses fondements et qui entraînerait inévitablement sa ruine.

« En conséquence, la Comédie a recours à la justice de Monseigneur le baron de Breteuil et elle le supplie de vouloir bien interposer son autorité pour qu'il soit défendu à l'Académie Royale de Musique d'adopter et de jouer à l'avenir aucun opéra dont le sujet soit pris d'une tragédie ou d'une comédie faisant partie du fonds de la Comédie-Française, ou même dans lequel

l'intrigue, les scènes ou les pensées, en tout ou en partie, soient prises des Tragédies ou Comédies; et aussi qu'il soit fait défenses à tous censeurs d'approuver lesdits opéras, lorsqu'ils y reconnaîtront ou le fonds, ou même quelque trace desdites pièces appartenantes à la Comédie-Française.

« Les suppliants ne cesseront de former des vœux pour la conservation de Sa Grandeur. »

II

Le système centralisateur de Louis XIV avait produit lors de sa création d'excellents résultats. Il avait tiré le théâtre de l'enfance et l'avait élevé à la hauteur d'une grande institution artistique. Mais la civilisation augmentant et le goût du public pour l'art se multipliant, un besoin de liberté plus grande se fit sentir. D'ailleurs le régime du monopole qui avait atteint toute sa splendeur pendant la jeunesse de Louis XIV était maintenant sur son déclin, sous l'empire des influences que subissait la vieillesse du roi, dont le goût pour le théâtre avait considérablement diminué. Depuis déjà de longues années, Paris réclamait peu à peu l'abolition du monopole et la possibilité pour d'autres théâtres de voir le jour. Nous en avons une preuve, déjà connue, dans les luttes toujours de plus en plus âpres que livraient les Forains aux Comédiens-Français et la faveur que le public prodiguait aux petits théâtres. On se trouvait à l'époque où nous arrivons, c'est-à-dire vers 1757, en face d'une institution vieillie, usée, qui avait été excellente mais qui était devenue inutile et qui, par suite, pesait à tous. La situation appelait donc de profonds changements. D'autant que les affaires de la Comédie elle-même étaient loin d'être florissantes et que l'état de ses finances était à ce moment déplorable. Malheureusement, la question ne reçut que des solutions imparfaites et c'est seulement à la Révolu-

tion qu'il fut réservé de la trancher nettement en faveur de la liberté. Ce nouveau régime, il est vrai, fut peut-être pire que l'ancien. La Révolution, en effet, avait tout détruit, sans rien réorganiser. Or, une bonne législation des théâtres demande, en même temps qu'une liberté très grande, de nature à favoriser le développement des arts par la concurrence, une forte et sévère organisation capable d'assurer à l'art théâtral toute la beauté et toute la noblesse dont il est susceptible.

La lutte avec les Forains qui, à cette époque, représentaient ces théâtres supplémentaires que réclamaient la population parisienne, devait donc continuer avec plus d'opiniâtreté encore. Mais cette fois, les idées ayant changé et le pouvoir subissant ce courant nouveau, la victoire poursuivie par les Forains avec tant de persévérance, allait enfin leur sourire. Sur une protestation des Comédiens-Français, le ministre répond vers 1760 « qu'il faut des spectacles pour le peuple; le système de Louis XIV est changé » et il se contente de fixer des bornes aux Forains. Dès cette époque, les Comédiens n'ont plus vis-à-vis des acteurs de la foire cette arrogance et cette dureté qui leur étaient jusque là coutumières. Ils continuent bien à demander contre eux la répression de leur empiétement sur le privilège, mais ils le font désormais avec mollesse et il semble qu'ils ne se donnent cette peine que pour obéir aux traditions et mettre leur conscience à l'abri. En 1764, en effet, Nicolet joue des comédies et sur leurs observations, il les prie avec humilité, et même avec platitude, de lui donner « quelques libertés pour sa loge » qui n'est d'ailleurs pas faite pour la bonne compagnie et dans laquelle « on vient pour huit sols s'asseoir fort à l'aise et sans être

gêné sur l'habillement ni même sur la propreté ». Mais les Comédiens repoussent brutalement sa demande, ce qui ne l'empêche pas de continuer à jouer les mêmes pièces et d'augmenter chaque jour son spectacle. Les plaintes de la Comédie auprès de l'Autorité n'aboutissent qu'à faire rendre des ordonnances consacrant, pour la calmer, son privilège, mais accordant d'autre part de plus grandes libertés aux petits théâtres (ord. de police du 14 avril 1768). En présence de cette disposition du pouvoir, Nicolet et Audinot ne connaissent plus de bornes. Ils prennent impunément 30 acteurs, 60 danseurs, 20 instruments et jouent toutes les pièces possibles. L'Opéra, qui sut toujours tirer parti des événements, voyant que la concurrence augmente et qu'il est impossible de l'enrayer, entame des procès contre les Forains, puis il renonce moyennant le payement d'une honnête redevance annuelle à en poursuivre la solution. La Comédie-Française avait donc également à se plaindre de ce puissant complice de la Foire qui favorisait les empiétements des entrepreneurs sur son privilège. Aussi les mémoires arrivent-ils de nouveau en avalanche. Mais ils expriment tous les mêmes idées reproduites mollement et presque dans le même ordre. Il semble que les Comédiens remplissaient en les rédigeant un devoir ennuyeux autant qu'inutile pour se dire ensuite, jouissant d'une satisfaction toute platonique, qu'ils avaient fait tout leur possible pour conserver intact leur privilège. Il faut avouer que le découragement était facile en présence de ce flot immense et irrésistible qui montait sans cesse à l'assaut de leur monopole. D'ailleurs étaient-ils bien convaincus eux-mêmes de l'excellence de ce régime? Il est permis d'en douter, car leurs affaires étaient à ce moment loin

d'être brillantes. Quoi qu'il en soit ils avaient une conscience très nette de leur impuissance et ils se bornaient à demander timidement qu'on apportât seulement quelques entraves aux libertés de plus en plus grandes que prenaient les petits théâtres.

Cependant une arme terrible restait aux mains de la Comédie-Française contre les Forains : le droit de censurer les pièces qu'ils jouaient. Cette censure existait indépendamment de celle de la Police. Elle était partagée par la Comédie-Italienne. Mais c'était celle qu'exerçait la Comédie-Française qui était de beaucoup la plus importante. La Comédie profitait de ce droit exorbitant pour massacrer les pièces qui lui étaient soumises. Elle éliminait savamment tout ce qui pouvait avoir une valeur littéraire ou artistique quelconque pour ne laisser subsister que les inepties et les grossièretés. Le régime du privilège, depuis qu'il ne recevait qu'une demi-application, devenait donc une chose odieuse et un élément de corruption des mœurs par le théâtre. Molé, alors censeur de la Comédie, avoue catégoriquement dans une lettre de 1781 à Lenoir, qu'il a refusé plusieurs pièces et coupé plusieurs scènes parce qu'elles étaient coupables d'être trop littéraires et d'avoir une valeur artistique qui les rendait dignes du répertoire de la Comédie-Française ! Le rôle des censeurs était donc de défigurer et d'avilir tout ce qui devait être joué sur les scènes populaires. Les théâtres du boulevard deviennent alors ce genre d'établissement qui est devenu de nos jours le Café-Concert. Or, c'était un second Théâtre-Français que l'on voulait : le but n'était guère atteint.

Malgré les sévérités de la censure, la concurrence des petits théâtres devenait de plus en plus sérieuse. La Comé-

die reprend alors ses poursuites, sans aucun succès d'ailleurs. En 1778, elle assigne de concert avec la Comédie-Italienne, Nicolet et Audinot en la Grand'Chambre. En 1779 et en 1781 elle fait sommation aux *Elèves de l'Opéra* et aux *Variétés Amusantes* d'avoir à se restreindre. Mais elle a affaire à des gens qui ont soit un traité avec l'Opéra, soit une autorisation du Lieutenant de Police ! Que faire contre de pareilles puissances ? En 1784, elle présente un mémoire dans lequel elle se plaint amèrement des négligences de l'autorité, qui a permis l'incroyable développement des Forains. Mais ces doléances n'empêchent pas l'Opéra d'obtenir par arrêt de Conseil du 11 juillet 1774 le privilège de tous les spectacles des Foires et des Remparts de Paris avec permission de le céder. C'était à peu près pour les Comédiens la proclamation de la liberté industrielle. Alors, ils adressent, le 25 août et le 13 septembre, deux mémoires au baron de Breteuil dans lesquels ils expriment le regret de n'avoir pas depuis quelques années procédé légalement et régulièrement pour faire condamner les Forains pour chaque contravention commise par eux. Malheureusement il était trop tard. D'ailleurs, ils n'étaient pas sincères dans cette déclaration ; s'ils n'avaient pas eu recours à la justice, c'est qu'ils avaient jugé ce recours inutile.

L'année suivante, les Comédiens engagent une nouvelle instance contre les Forains et présentent un mémoire, appuyé d'une consultation de leur Conseil, MM. Coqueley de Chaussepierre, Jerbier, Jabineau de la Voute et Hardouin de la Reynerie. Les entrepreneurs de spectacles repoussent alors les arguments plaidés contre eux par la Comédie, et joignent à leur mémoire une consultation de Mes Robin de Mozas, Mauclerc et Léon. Ils démontrent

également la nécessité d'un plus grand nombre de théâtres à Paris. Le privilège, disent-ils, favorise l'immoralité et condamne le citoyen pauvre « au célibat des spectacles ». Dans un mémoire du 14 juillet, Gaillard et Dorfeuille prétendent que le privilège de la Comédie n'existe pas, l'ordonnance de Louis XIV n'ayant pas reçu la sanction de la loi. Ainsi les mémoires jaillissent de tous les côtés à la fois et aucun des intéressés dans la question ne veut rester en retard sur ses confrères. Audinot en rédige un dans lequel il ne ménage pas Nicolet, s'il faut en croire une note que fit paraître celui-ci et qui se trouve dans les *Mémoires secrets* (1).

« Le sieur Audinot, dans une longue note de son mémoire. se plaint beaucoup du sieur Nicolet, qui au lieu de le respecter dans son malheur, semble vouloir aggraver le sort de ce confrère et exerce contre lui des répétitions malhonnêtes et injustes. Il s'y compare au lion mourant et dit qu'il n'a pas la force de résister *au coup de pied de Nicolet*. Celui ci se trouve violemment insulté par cette note et veut, dit-on, faire paraître un mémoire justificatif. »

Malgré leurs échecs passés et ceux auquels ils devaient encore s'attendre, les Comédiens présentent en 1785 et en 1786, de nouveaux mémoires contre les Forains. Puis en 1789, ils intentent un procès contre les sieurs Mareux, qui viennent de faire bâtir un nouveau et vaste théâtre. Mais il se trouve que le commis du Lieutenant de Police, chargé par ce magistrat de faire un rapport, est un ami personnel des Mareux : la permission leur est alors continuée. Mais leur audace va si loin que l'autorité finit par s'en irriter et fait fermer leur théâtre.

(1) Bonnassies. *La Comédie-Française et les spectacles forains*, p. 79.

A la veille de la Révolution, le nombre des petits théâtres était devenu considérable, à tel point que la Comédie ne songeait même plus à les attaquer et se bornait à défendre son privilège littéraire, c'est-à-dire son répertoire. A partir de 1789, d'ailleurs, le Pouvoir met peu à peu les théâtres privilégiés sur le même pied que les autres. Enfin, par la loi des 13-19 janvier 1791, l'Assemblée Constituante proclamait la liberté industrielle, l'abolition de la censure et, en reconnaissant la propriété littéraire, enlevait aux Comédiens-Français l'usage exclusif de leur répertoire ; ce fut pour la Comédie-Française un effondrement dont elle ne se releva qu'un certain nombre d'années plus tard.

La loi de 1791 fut partiellement abrogée par les décrets du 8 août 1806 et du 25 avril 1807. Par ces deux décrets, Napoléon rétablissait le privilège au profit de plusieurs théâtres auxquels il donnait à chacun son répertoire. A la Comédie-Française étaient spécialement attribuées la comédie et la tragédie. Puis un troisième décret du 29 juillet 1807 venait fixer définitivement à huit le nombre des théâtres autorisés, c'est-à-dire privilégiés. Un seul monopole était créé à nouveau : celui des grandes pièces en musique au profit de l'Opéra. Mais ce monopole n'empêchait nullement la Comédie de jouer ses pièces anciennes ou modernes, avec toute l'agrémentation lyrique dont elle pouvait avoir besoin.

Le décret du 13 août 1811, qui rétablit la redevance que payaient autrefois à l'Opéra les théâtres de deuxième ordre et les spectacles, continua d'épargner la Comédie. Celle-ci d'ailleurs usa peu, voire même pour ses anciennes pièces, de sa liberté. Elle était devenue depuis longtemps un théâtre purement littéraire et son public, même dans

les grandes œuvres du répertoire, ne réclamait plus la mise en scène des parties que, au XVIIe siècle, Molière et d'autres y avaient introduites comme prétextes à ballets. Le décret du 6 janvier 1864, qui a rétabli la liberté industrielle des théâtres, n'a pas, en fait, modifié cette situation ; il laisse les théâtres subventionnés soumis à une législation spéciale (1). D'ailleurs, la Comédie ne désire pas plus qu'auparavant jouer des opéras et la partie musicale et chorégraphique, que lui permettaient les décrets de Napoléon Ier pour les pièces littéraires, lui suffira toutes les fois qu'elle en voudra reprendre.

Actuellement la Comédie possède un orchestre complet et très bien monté. Cela lui est nécessaire d'ailleurs pour jouer des pièces telles que *Œdipe-Roi*, dans lesquelles on entend toutes sortes d'instruments, jusqu'à des trompettes. Cet orchestre est composé d'un chef (2), d'un sous-chef, et d'instrumentistes de toutes sortes, rétribués au cachet et à la disposition de la Comédie, chaque fois qu'elle a besoin d'eux. Ce personnel musical est très nombreux et est recruté en grande partie dans la musique de la Garde Républicaine. La Comédie paie ses musiciens au cachet et les paie très cher, afin sans doute d'être sûre de les avoir dès que leur présence est nécessaire.

Pour les chanteurs, la Comédie a le droit d'en prendre hors de sa troupe. Elle peut donc avoir, en nombre illimité, des *chanteurs externes*, comme on disait autrefois. Elle traite avec eux comme avec les musiciens et elle les paie au cachet. C'est ainsi qu'il y a deux ans, elle employa un chanteur connu, M. Daraux, pour chanter une

(1) Voir plus loin à ce sujet, la plaidoirie de Waldeck-Rousseau dans l'affaire Coquelin.

(2) Actuellement M. Léon.

romance dans *L'autre Danger*, la pièce de M. Donnay.

Mais la Comédie a toujours eu des chanteurs parmi ses membres. Parmi les plus connus, il faut citer M[lle] Duparc, M[lle] Molière, M[lle] Dancourt, Quinault (également compositeur), M[me] Paradol, M[lle] Saint-Ange, Marie Royer.

Adrienne Lecouvreur chantait mal. Il n'en était pas de même de Madeleine Brohan, de Bressant, de Got, de Prudhon.

Parmi les sociétaires actuels, il en est un certain nombre qui possèdent un véritable talent. M. Coquelin aîné chantait et chante encore d'ailleurs fort bien. En 1869, il joua au Grand-Hôtel le rôle de Moron dans une représentation de la *Princesse d'Elide*. Il y chanta, dit-on, et surtout y dansa d'une façon remarquable. Aujourd'hui, plusieurs sociétaires possèdent de très jolies voix. M[lle] Leconte chante à ravir les romances de Chérubin, dans *Le Mariage de Figaro*, de la *Précaution inutile* dans *Le Barbier de Séville* et la romance du *Saule* dans *Othello*. Elle chante également dans *Le Paon*, la pièce de M. Francis de Croisset, avec M. de Féraudy. Celui-ci chante avec beaucoup de goût. Nous avons pu l'admirer dans *Les Rantzau*. M. Baillet chante dans *Le Barbier de Séville* et M. Leloir se montre un musicien très distingué dans *L'Aventurière*. La Comédie possède enfin un très bon ténor dans la personne de M. Dehelly, qui se fait entendre notamment dans *Le Malade imaginaire*.

Le Théâtre-Français se trouve donc très bien monté, au point de vue musical, rien qu'avec ses membres. Aussi n'est-ce que très exceptionnellement qu'il se voit obligé de recourir à des « voix externes ».

ORGANISATION INTÉRIEURE

Le système de l'association et de la division en parts dans les bénéfices existe avant 1680.

Lorsque Molière débute devant le roi en 1658, il y a dans sa troupe dix comédiens et dix parts. En 1659 il y en a douze. Tous les acteurs et actrices en avaient une et l'ont toujours eue jusqu'en 1673, sauf les deux exceptions qu'on verra. En 1660 deux acteurs meurent : Béjart aîné et Jodelet et sont remplacés par Duparc et sa femme. Le nombre des parts reste donc de douze. A Pâques 1661, Molière pria ses camarades de lui accorder une deuxième part. Elle lui est attribuée pour lui ou pour sa femme dans le cas où il se marierait. Or, le 20 février 1662 Armande Béjart devenait Mlle Molière (1). Le nombre des parts s'élève donc pendant l'année 1661-1662 à treize, dont Molière touche deux tant pour lui que pour sa femme. Ce nombre est porté à quinze en juin 1682 par l'entrée de Brécourt et de La Thorillère venant du Marais. Par suite de retraites et de décès il revient à douze en 1665 et tombe

(1) Mademoiselle pour Madame. On sait qu'alors ce titre était réservé aux femmes, lors même qu'elles étaient mariées, qui n'avaient pas épousé un gentilhomme, et spécialement aux comédiennes, quand même leur mari se trouvait de la noblesse.

à onze en 1667 par le retour de M[lle] Duparc à l'Hôtel de Bourgogne. Ce chiffre existe encore en 1669.

L'organisation de la troupe de Molière était donc simple et reposait sans doute sur un contrat. Il est probable qu'il y était stipulé une association d'un an (à partir de Pâques, terme habituel de ces contrats) et décidé que les résolutions seraient prises à la pluralité des voix (1).

L'Hôtel de Bourgogne avait une organisation aussi simple. La seule différence était que le système des pensions de retraite y était déjà en vigueur. Il existe à cet égard deux contrats passés les 17 et 21 mars 1664. Tout comédien de l'Hôtel venant à se retirer pour cause d'âge, de maladie ou d'infirmité, recevait une pension de mille livres payée par les autres comédiens. Mais si l'un d'eux se retirait de la troupe pour aller jouer ailleurs, il était déchargé de cette pension, que seuls avaient à payer les Comédiens restant.

Molière introduisit chez lui cette nouvelle coutume par acte passé le 16 avril 1670 devant MM[es] Lange et Levasseur, notaires (2). « Coutume très louable, déclare Chappuzeau, « qui n'avait lieu ci-devant que dans la Troupe Royale et « que celle que le roy a établie depuis peu veut prendre pour « une forte base de son affermissement. Ainsi, ajoute-t-il, « dans les Troupes de Paris, les places sont comme éri- « gées en charges, qui ne sauraient manquer et à l'Hôtel « de Bourgogne quand un acteur ou une actrice vient à

(1) M. Eudore Soulié dans ses *Recherches sur Molière* nous signale deux contrats l'un du 17 déc. 1644, qui créa la troupe de l'Illustre Théâtre, l'autre du 5 avril 1664, passé entre des comédiens de campagne et qui comportait une association d'un an.

(2) La minute de cet acte a été retrouvée : elle est signée de Molière, de sa femme et de plusieurs autres comédiens.

« mourir, la Troupe fait un présent de cent pistoles à son « plus proche héritier et lui donne, dans la perte qu'il a « faite, une consolation plus forte que les meilleurs com- « pliments. Il est glorieux aux Comédiens du Roi d'en « user ainsi, et que ceux qui ont blanchi entre eux dans « le service, aient de quoi s'entretenir honorablement « jusqu'à la fin de leurs jours. » (Chappuzeau. *Théâtre-Français*).

Après la mort de Molière survenue en 1673, sa troupe, après une hésitation de quelques jours qui faillit lui être fatale, se ressaisit et procéda à sa complète réorganisation. Par acte passé le 3 mai 1673, elle fixa le nombre des parts à sept trois quarts. Tous les Comédiens devaient contribuer aux dépenses au prorata de leur part, sauf en ce qui concernait les frais de costumes qui restaient personnels. Il ne devait être pris de décisions que du consentement de la Compagnie et à la pluralité des voix. Il y avait des parts entières, des demi-parts, et des quarts de part. Le décès d'un des membres ne devait rien changer au contrat. D'autres pouvaient être admis dans la troupe. Enfin, nul ne pouvait la quitter pour aller jouer dans une autre, à peine de 6.000 livres, applicables moitié à l'Hôpital général, moitié aux Comédiens qui resteraient.

Il ne manquait plus que le théâtre. Heureusement une très belle salle était à leur disposition. Ils en profitèrent aussitôt. Il s'agissait d'un bâtiment construit par Alexandre de Rieux, chevalier, seigneur de Sourdéac et autres lieux et son associé François Bersac de Fondant, Ecuyer, sieur de Champeron, tous deux habiles machinistes décorateurs, sur le Jeu de Paume de *La Bouteille* que leur avait loué Maximilien de Laffernas et les cohéritiers d'Isaac de Laffernas, propriétaire dudit Jeu. Il était situé rue des

Fossés de Nesles qui est devenue la rue Mazarine. Sourdéac et Champeron avaient fait bâtir ce théâtre pour Cambert et Perrin qui y donnèrent l'opéra en 1671 et 1672. Il y avait donc un an que Sourdéac et Champeron payaient le loyer d'un magnifique théâtre dont ils ne savaient que faire. Ils furent enchantés de trouver preneurs et s'empressèrent de céder aux Comédiens leur droit au bail, moyennant un loyer annuel de 2.400 livres par contrat en date du 23 mai 1673, passé par devant MM[es] Beaufort et Gigault. Puis ils leur vendirent « le théâtre, orquestre, « machine, mouvemens, cordages, contre-poids, pein- « tures et généralement toutes choses dépendantes et « servant à l'usage des théâtres et représentations », 30.000 livres comptant. Et par une contre-lettre du même jour. les parties reconnurent que sur ces 30.000 livres il n'en avait été payé que 14.000 comptant, et que les 16,000 livres restantes seraient payées au moyen d'un prélèvement de 50 livres par jour de représentation. Enfin, le même jour encore, par un troisième acte, il fut convenu (convention qui devait être funeste aux Comédiens) que Sourdéac et Champeron au lieu de toucher 50 livres, comme il avait été dit, auraient chacun une part leur vie durant, dans la Société, à l'instar des Comédiens. La part de Sourdéac devait être éteinte avec lui. Celle de Champeron devait être transportée, en cas de décès, sur la tête de son frère. Le loyer de l'Etablissement devait d'ailleurs être payé par tous les Comédiens, même par Sourdéac et Champeron à proportion de leurs parts. Les deux associés devaient en outre avoir voix délibérative dans toutes les affaires de la Troupe et donner « leurs soins, aduis et ministère quand il en sera besoin dans toutes les pièces qu'elle représentera. » Il y eut alors sept parts trois quarts.

L'introduction de Sourdéac et Champeron dans leur troupe et dans leurs affaires fut une grande faute de la part des Comédiens. Tous les autres systèmes de paiement des 16.000 livres, dont ils étaient débiteurs envers eux, eussent été préférables. Ces deux associés étaient en effet des chevaliers d'industrie qui avaient intrigué auprès des Comédiens pour obtenir deux parts dans la Société, en se promettant de profiter de leur situation de sociétaires pour jouer peu à peu vis-à-vis de leurs collègues le rôle d'évinceurs. Il était en outre quelque peu ridicule de permettre à ces deux personnages de porter publiquement le titre de Comédiens du Roi, alors qu'ils étaient incapables de paraître seulement sur une scène. Les vrais Comédiens ne tardèrent pas à s'en rendre compte. Les longs et ennuyeux procès (1), qu'ils eurent presque immédiatement avec eux, en sont la preuve vivante. Dans ces démêlés judiciaires, les torts étaient incontestablement du côté de Sourdéac et de Champeron. Cette affirmation nous paraît justifiée *a priori* par les deux faits suivants : les tribunaux du temps n'ont cessé de donner tort aux deux associés malgré le prestige de leur nom et l'humble condition de leurs adversaires ; de plus, La Grange, l'homme circonspect et droit par excellence, sort à l'endroit du marquis de sa réserve habituelle et porte contre lui les accusations les plus nettes. Ce sont là deux preuves, évidemment indirectes, mais qui nous paraissent suffisantes, à défaut d'une étude approfondie des faits, pour donner raison dans cette affaire aux Comédiens à l'encontre des deux accapareurs qu'ils avaient commis l'imprudence de recevoir dans leur sein.

(1) Voir à ce sujet les explications détaillées données par M. Bonnassies dans son livre de l'*Histoire administrative de la Comédie-Française, 1658 1757*, p. 46.

Le refus par les membres actifs de la Comédie de donner au frère de Champeron le bureau de la recette, marqua le début des hostilités. Furieux de cet échec, Champeron et Sourdéac excitent quelques membres de la troupe contre les autres et parviennent à entraîner avec eux les époux Dauvillers et Dupin. Ceux-ci refusent de monter la pièce de *Circé* sous prétexte que les frais sont trop grands. La troupe prononce alors l'expulsion de ses membres récalcitrants et la rupture du contrat qui la lie à Sourdéac et à Champeron et l'affaire est portée en justice. Une sentence du Châtelet du 6 novembre 1674 ratifie l'expulsion, en ordonnant à la troupe de payer 1.500 livres par an à chaque couple jusqu'à l'expiration du traité du 3 mai 1673 et enjoint à Sourdéac et à Champeron d'exécuter le traité du 23 mai.

Appel de la sentence ; Mademoiselle de Brie se joint aux dissidents ; arrêt qui renvoie les parties devant le Parquet des gens du Roi. Sur nouvelle requête des Comédiens, un arrêt définitif intervient qui confirme la sentence du 29 décembre 1674 et à la suite duquel se produit une quasi réconciliation. Mais en 1677, Sourdéac et Champeron, ayant eu l'audace de demander un compte général, la troupe saisit cette occasion de s'en débarrasser. Elle convertit leurs parts en rentes viagères et obtient le 3 avril des lettres de rescision contre l'acte du 23 mai 1673. Toutes les étapes de la procédure sont alors parcourues : signification des lettres de rescision, assignation au contrôle, défaut, mise des fonds sous séquestre, sentence du Châtelet, appel de Sourdéac et Champeron, arrêt, opposition et itérative opposition, aboutissant à un arrêt définitif du Parlement, lequel ordonne que les sommes reçues par Sourdéac et Champeron leur demeu-

reront, que la troupe comptera avec eux par devant Chupé, notaire, depuis le commencement de la société jusqu'au 2 mai 1677 ; qu'à l'avenir, au lieu de leurs parts, ils recevront 500 livres de pension viagère.

Les Comédiens exécutent l'arrêt et paient les pensions. Mais Sourdéac et Champeron demandent par requête civile une revision de comptes. Bien mal leur en prend, car ils sont condamnés à restituer 746 livres aux Comédiens et aux dépens. Et sur leur opposition, l'arrêt est confirmé et ils sont condamnés à une amende de 450 livres (arrêt de la Grand'Chambre du 21 août 1681).

Après ce dernier arrêt, il échappe à La Grange un soupir de satisfaction : *Fin du Procez*, écrit-il en grosses lettres. Les Comédiens furent autorisés à retenir les frais du procès sur les pensions de Sourdéac et de Champeron, qu'ils payèrent d'ailleurs régulièrement jusqu'à la fin. Sourdéac mourut en 1695, Champeron le 8 mai 1691 et sa pension, aux termes du traité, fut transportée à son frère.

Pendant ces démêlés, la troupe avait donné ses représentations avec succès et une ordonnance du 23 juin 1673 avait ordonné la fusion du Marais avec elle. Colbert lui-même organisa, dit-on, la nouvelle troupe et distribua les parts. Elle soutint d'ailleurs le succès de la troupe de Molière, en jouant le répertoire du grand comique et aussi en attirant chez elle les auteurs contemporains en vogue, tels que Thomas Corneille.

Un nouveau contrat fut passé entre les Comédiens le 12 juin 1676, dont la minute se trouve chez Me Morel d'Arleux. Il y est dit que tous ceux qui sortiront de la troupe par « inhabilité » ou infirmité auront droit à la pension. Celui qui a une part entière aura 1000 livres de

pension, celui qui n'a qu'une demi-part aura 500 livres. Si quelqu'un veut se retirer pour cause d'infirmité ou « inhabilité », la troupe sera juge de ses motifs; les pensions ne pourront être saisies sous aucun prétexte par les créanciers des pensionnaires (1). Les bureaux de recette et de contrôle seront accordés à des pensionnaires. En cas de décès d'un acteur, la troupe donnera à ses héritiers 1.100 livres ou 550, suivant qu'il avait une part entière ou une demi-part.

Le 1er mai 1678, nouveau contrat entre la troupe de Guénégaud et du Croisy et sa fille par devant Mes Lange et Loyer, portant que Mlle du Croisy ne pourrait jamais prétendre plus que la demi-part qu'on venait de lui accorder (à sa majorité) sur sa demande.

Lorsqu'il fut nécessaire de renouveler le contrat du 3 mai 1673, c'est-à-dire 6 ans après, les comédiens de Guénégaud enlevèrent adroitement à l'Hôtel de Bourgogne Mademoiselle de Champmeslé et son mari, les deux remarquables interprètes des tragédies de Racine, le seul genre dans lequel l'Hôtel fût supérieur aux Comédiens de Guénégaud. C'était, pour eux, s'assurer une suprématie complète sur leurs voisins. Un contrat est donc passé le 12 avril 1679, aux termes duquel une nouvelle société est fondée pour 20 ans. Il y avait comme toujours des parts et des demi-parts et les dépenses devaient être payées par chacun au prorata de sa part. Dans les dépenses étaient comprises les pensions présentes et à venir, entre autres celles de 1000 livres à Sourdéac et Champeron.

(1) Voir plus loin tout ce qui est relatif aux saisies des pensions et des traitements.

Une difficulté se présenta. Mlle Ozillon, qui n'avait, paraît-il, pour elle, qu'un physique avantageux, n'avait été conservée en 1673, que parce qu'elle avait été en quelque sorte imposée par le monarque et son ministre. Lors du nouveau contrat de 1679, les Comédiens ne la jugèrent plus digne de figurer parmi eux ; aussi décidèrent-ils de l'exclure en lui allouant une rente de 750 livres, puisqu'elle avait trois quarts de part, ce qui semblait conforme au traité de 1673. Néanmoins, elle n'accepta point ce verdict ; et en définitive, elle n'eut pas tort, car le contrat de 1673 ne donnait la pension au prorata de la part qu'à ceux qui se retiraient spontanément et qu'on laissait partir. Tel n'était point le cas de Mlle Ozillon qui partait remerciée. Ce cas, il est vrai, n'avait pas été prévu, mais elle pouvait exiger qu'on le résolût dans le sens le plus large, et elle n'eut sans doute pas à faire agir sur les juges, arbitres de son sort, ses charmes, célébrés par Loret et auxquels elle avait dû son maintien six ans auparavant. Elle intenta donc un procès à ses camarades, et, le 16 mai 1679, fit interroger devant le commissaire La Mare, Hubert et La Grange. Ce dernier lui reprocha vivement de n'avoir jamais su se rendre utile à la Société. Néanmoins une ordonnance rendue le 23 août, au Châtelet, ordonna qu'elle aurait 1.000 livres de pension, ou qu'elle resterait dans la Troupe, avec option pour celle-ci, sinon l'option référée. Les parties en appelèrent, et un arrêt du 6 septembre les renvoya devant le Parquet des gens du Roi. Le 7, un nouvel arrêt assura la pension de 1.000 livres à Mlle Ozillon.

Le nombre des parts était alors de quinze.

C'est le 21 octobre 1680, que Louis XIV signa, comme nous l'avons vu, la lettre de cachet ordonnant la réunion

de l'Hôtel de Bourgogne et de Guénégaud. Un ordre du duc de Créqui, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi en exercice, parut en même temps fixant nominativement les Comédiens devant faire partie de la nouvelle Troupe et la part qui leur était attribuée. Cet ordre donna lieu à des réclamations qui amenèrent certaines modifications sans importance. Il y avait en tout quinze acteurs et douze actrices ayant ensemble vingt et une parts et quart plus la demi-part que se réservait le Roi ; total : vingt et une parts trois quarts.

En conséquence de cette organisation, les Comédiens-Français, assemblés dans leur salle commune, rue Mazarine, passèrent par devant MM[es] Lange et Loyer, un nouvel acte de société. Il y était dit notamment qu'en cas de décès d'un des comédiens, une somme de 1.000 livres serait donnée à son conjoint ou à ses héritiers ; que les pensions seraient exemptes de toutes charges et ne pourraient être saisies pour quelque cause que ce fût par les créanciers des pensionnaires. A l'une des expéditions de ce document que possède la Comédie est jointe une requête des Comédiens au Parlement, dans laquelle ils représentent que, au mépris de leurs actes constitutifs, les créanciers des pensionnaires font souvent saisir les pensions. A la vérité les juges du Châtelet repoussent les demandes, mais pour arriver à ce résultat, la Comédie n'en est pas moins induite en frais de procédure : afin de les éviter, elle demande l'homologation du contrat de 1681. Cette requête n'est pas datée et rien n'y indique s'il y fut donné suite.

A Pâques 1681, le nombre des parts s'élevait encore à 21 3/4 en comptant la demi-part que s'était réservée le roi. Ce dernier en disposa le 1[er] septembre en faveur de

Le Comte, ce qui ne l'empêcha pas, le 8 janvier 1682, d'ordonner la rentrée de Brécourt à demi-part. Il y eut alors 22 parts 1/4.

***

Louis XIV ne se contenta pas de donner à ses Comédiens une organisation, il leur donna également une subvention.

La Troupe de Molière, lorsqu'elle portait le titre de « *Troupe de Monsieur, frère unique du roi* », avait droit déjà à une pension de trois cents livres, pour chacun de ses membres. S'il faut en croire La Grange, elle ne fut jamais payée. Mais, lorsqu'en 1665, elle devint la Troupe du roi elle reçut une pension (payée celle-là) de six mille livres qui fut portée à sept mille en 1670 et indépendante de celle que son chef recevait personnellement depuis 1663, « en qualité de bel esprit ». Puis deux ans après la réunion de 1680, Louis XIV accorda par brevet du 24 août 1682 aux Comédiens-Français une subvention annuelle de douze mille livres. Cette subvention était d'ailleurs égale au total des deux pensions que recevaient auparavant chacun des deux théâtres de l'Hôtel de Bourgogne et du Palais-Royal. Cette subvention fut payée en fait à partir du 1er septembre 1680. Elle restait en somme pour les Comédiens réunis ce qu'elle avait été pour la moitié d'entre eux ; mais par contre s'y ajoutait maintenant la subvention virtuelle que constituait à la Comédie son monopole. La subvention fut augmentée à plusieurs reprises, et les rois la payèrent jusqu'en 1790, même aux époques les plus troublées, sans préjudice des gratifications, pensions particulières, etc. Les Comédiens la recevaient par

quartiers et sur ordonnance qu'ils étaient obligés de solliciter chaque fois et que le roi signait toujours. Les paiements en étaient irréguliers, lorsque le Trésor était dans l'embarras. Il y eut plusieurs fois des retards de deux et même de trois ans. En 1694, les Comédiens qui n'avaient rien reçu de l'année abandonnèrent leur créance et donnèrent même au Trésor 6.000 livres. Et, en échange des 18.000 livres qui leur étaient dues, il leur fut donné un titre de rente de 1.000 livres.

En dehors de la subvention proprement dite, les Comédiens reçurent des rois, pendant toute cette période, des cadeaux collectifs et des cadeaux faits à quelques-uns d'entre eux en particulier.

Il y avait d'abord la rémunération que la Comédie recevait chaque fois qu'elle allait jouer à la Cour ou devant quelque grand seigneur. Mais ceci ne constituait pas, à proprement parler, un cadeau. Au contraire, nous avons une liste de dons à elle faits gratuitement par le roi.

Depuis 1680..	*12.000 liv.* par an.
En 1729......	*10.000 liv.* à l'occasion de la naissance du Dauphin.
En 1743......	*72.000 liv.* comme indemnité des pertes causées par la guerre.
Depuis 1744..	*1.000 liv.* par an.
En 1745	*12.000 liv.* à l'occasion du premier mariage du Dauphin.
En 1747......	*9.000 liv.* à l'occasion du second.
Depuis 1751..	*2.000 liv.* par an pour supplément à la paye des gardes françaises établies au théâtre en avril.
En 1753......	*20.000 liv.* à la clôture de l'année pour réparations à la salle.
En 1757.....	*2.176 023 liv.* accordées par l'arrêt du Conseil du 18 juin.

Celles de ces libéralités qui étaient périodiques se continuèrent jusqu'en 1791. Aux autres il faut ajouter depuis 1765, outre celles qui ne sont pas venues à notre connaissance, l'institution légale de pensions royales à tous les Comédiens en 1782 et en 1787 ; le don de la salle de l'Hôtel de Condé en 1782 ; plus cent mille livres que, à cette époque, Louis XVI promit pour indemniser la Comédie de sa translation des Tuileries à son nouveau local, et qu'il n'eut d'ailleurs pas le temps de payer. Sans parler d'un assez grand nombre de libéralités faites à certains comédiens en particulier sous la forme de pensions.

***

Vers 1680, Louis XIV créa une espèce de surintendance des théâtres qu'il confia à la Dauphine, qui était alors Anne-Christine-Victoire de Bavière. Celle-ci avait donc la haute direction des Comédies. Les règlements et ordres relatifs à ces théâtres sont alors rendus tantôt en son nom seulement, tantôt au nom du Roi et de la Dauphine. Anne de Bavière mourut en 1690. Ce fut la deuxième femme de Monseigneur qui la remplaça dans ces fonctions. La duchesse de Berry lui succéda pour quelque temps. Depuis les princesses du sang ne s'occupèrent qu'officieusement de la manipulation théâtrale.

Un ordre de la Dauphine fixa donc, le 18 juin 1684, le nombre des parts à 24 1/4 et décida que les ordres des Gentilshommes (1) devaient être transmis par l'Intendant

(1) « Les premiers gentilshommes de la Chambre du Roi furent chargés, dès le début du règne de Louis XIV (nous ignorons précisément à quelle date et en vertu de quelle décision), de la haute direc-

et Contrôleur général de l'Argenterie et des menus-plaisirs et affaires de la Chambre du Roi en exercice, qui devait en délivrer aux Comédiens ampliation signée de lui, toutes les fois qu'il lui en serait demandé. Les affaires de la Troupe et particulièrement les distributions de rôles ne devaient se faire que de son consentement. En cas de difficultés, les Comédiens devaient en référer aux Gentilshommes.

Le 26 juillet suivant, nouveau règlement relatif aux pensions ; les contrats des pensions, arrêtées le 18 juin, « seront faits à l'ordinaire et aux conditions dont les Comédiens sont convenus entre eux » et les contrats antérieurs auront la même force que ceux qui seront faits en vertu du présent ordre.

Enfin un règlement du 3 avril 1685 fixe définitivement et irrévocablement le nombre des parts à 23 ; 17 acteurs et 12 actrices. La Dauphine ne veut pas que ce nombre soit dépassé. Quand un Comédien se retirera ou mourra,

tion des Comédies. Entre autres on peut citer sous l'ancien régime les ducs de Créqui, de Beauvilliers, d'Aumont, de Saint-Aignan, de Gesvres, de Mortemart, de la Trémoille, de Tresmes, de Fleury, de Richelieu, de Villequier, de Duras, de Fronsac ; au XVII[e] siècle, leur ingérence dans les affaires de théâtre fut peu fréquente et pleine de dignité, c'est seulement avec Louis XV que commença leur règne despotique, méticuleux et tripoteur. Ils furent les premiers punis de la désorganisation et de la corruption qu'ils apportèrent dans le monde théâtral, par la perte de leur autorité morale. Leur pouvoir et celui des Intendants des Menus-Plaisirs, dura jusqu'à la Révolution, partagé vers les dernières années de la monarchie, par le ministre de la maison du Roi. Ils reparurent à la Restauration dans la personne du duc de Duras ; mais les temps étaient bien changés : l'administration de ce personnage fut des plus convenables et soucieuse des intérêts de l'art, digne en un mot de servir d'exemple à celles qui lui ont succédé jusqu'à nos jours. » (Bonnassies. *Histoire administ. de la Comédie-Française*, p. 76, note).

le Premier Gentilhomme en année lui adressera un rapport, afin qu'elle puisse ordonner de la part ou portion de part vacante. Elle enjoint expressément d'exécuter les contrats, notamment celui de 1681, et insiste sur les attributions des Gentilshommes et des Intendants. Elle fixe les pensions comme elles l'étaient à ce moment et recommande de les acquitter avec exactitude et d'en passer des contrats aux nouveaux pensionnaires.

Les rôles distribués par les auteurs resteront tels quels et seront doublés par ceux que la Troupe jugera les plus dignes ; afin d'éviter les contestations, il ne se jouera de pièces anciennes ou nouvelles que du consentement de la Troupe assemblée. Les Gentilshommes seront les arbitres de tous les démêlés.

C'est à cette époque que s'introduisit à la Comédie l'usage, lorsqu'un Comédien se retirait ou mourait, que son successeur payât à lui ou à ses héritiers une certaine somme. C'est ainsi que Poisson, ayant appris que, l'année précédente, Hauteroche avait cédé sa part, moyennant 300 louis d'or, en obtint 400 de son successeur. La Troupe approuva la cession et les conditions auxquelles elle se faisait en assemblée du 9 avril 1685. Mais cette somme était payée sans préjudice de la pension. Rochemore dut donc également lui payer la pension de 1000 livres. Cela indiquait combien déjà, à cette époque, la place de sociétaire était recherchée.

Les Comédiens, ayant trouvé cette pratique avantageuse, adressèrent à la Dauphine une requête dans laquelle, après la lui avoir exposée, ils lui demandaient de la sanctionner par un règlement. Ils proposaient que le successeur payât à son prédécesseur ou à ses héritiers 4.400 livres pour une part, et à proportion. Cette indemnité était des-

tinée, disaient-ils, à rembourser à celui qui s'en allait les frais qu'il avait dû faire pour son établissement, et cela, comme nous l'avons dit, indépendamment des 1000 livres de pension. La princesse ratifia la proposition par un nouveau règlement du 29 octobre 1685. Elle ordonnait de plus que ce paiement serait effectué deux mois après le décès ou la retraite par la Troupe, à charge par elle de se faire rembourser sur la part vacante ou par celui à qui on l'attribuerait ; ceux qui sortiraient volontairement ou auraient ordre de se retirer jouiraient de la pension de 1.000 livres indépendamment de cette récompense. Elle enjoignait enfin aux Comédiens de passer un contrat de ces dispositions.

Ils le passèrent le 4 mars 1686 par devant MM[es] Ferret et Bechet. Outre les conventions ci-dessus, il y était dit et arrêté que si les Comédiens nouveaux ne pouvaient payer comptant les 4.400 livres ou à proportion, il leur serait chaque jour retenu jusqu'à due concurrence, la moitié de ce qui leur reviendrait ; que les sortants ne pourraient disposer au profit de quiconque, sinon du consentement de la Troupe, de leur part, quand même le cessionnaire choisi par eux leur promettrait plus que les avantages légaux.

Le nombre des parts, nous l'avons vu, est définitivement fixé à vingt-trois. Il ne variera plus jusqu'à la dissolution de la Comédie en 1794.

Mais, si le nombre des parts resta immuable, il n'en fut pas de même de la prospérité financière de la société. L'année 1687 vint lui apporter un coup terrible. Louis XIV, vieillissant et en butte aux sollicitations de son entourage dévot, oublia d'un seul coup tous les si agréables moments que ses Comédiens avaient su lui faire passer, et décida,

à la demande de MM. de Sorbonne, qui voulaient faire éloigner la Comédie du nouveau Collège des Quatre-Nations, que la Société devrait avoir quitté dans les trois mois l'hôtel Guénégaud (1). Toute l'organisation actuelle, toutes les dépenses faites, les habitudes du public et des Comédiens, se trouvaient ainsi réduites à néant. L'ordre étant irrévocable, il fallut bien y satisfaire et les Comédiens, la mort dans l'âme, se mirent en quête d'un nouveau local. C'est alors qu'ils voient se dresser contre eux toute l'antipathie que ressentait à leur endroit le clergé de Paris. Chaque fois qu'ils voulaient s'établir quelque part, le curé de la Paroisse demandait aussitôt que l'autorisation ne leur fût pas donnée, et le roi avait la faiblesse de l'écouter. Vingt fois les Comédiens obtinrent l'autorisation de s'établir, vingt fois cette autorisation leur fut retirée sans qu'on sût pourquoi, à la suite d'agissements et d'intrigues ecclésiastiques. Une lettre curieuse de Boileau à Racine du 8 août 1687 nous donne des éclaircissements précieux sur cette affaire (2).

« Ils (les Comédiens) ont déja marchandé, dit-il, des places dans cinq ou six endroits ; mais partout où ils vont c'est merveille d'entendre comme les curés crient. Le curé de Saint-Germain l'Auxerrois a déjà obtenu qu'ils ne seraient point à l'Hôtel de Sourdis, parce que de leur théâtre on aurait entendu tout plein les orgues et de l'Église on aurait entendu parfaitement les violons.

.... Le curé (de Saint-André des Arts) a été aussi au roi

(1) Cette affaire nous est rapportée dans un mémoire reproduit par les frères Parfaict. *Hist. du Th. Français*, tome XIII, p. 99.

(2) Cette lettre est citée par M. Bonnassies dans l'*Histoire administrative de la Comédie-Française*, à laquelle nous empruntons la plupart de ces détails.

lui représenter qu'il n'y a tantôt plus dans sa paroisse que des auberges et des coquetiers ; si les comédiens y viennent, que son église sera déserte. Les grands Augustins ont été aussi au Roi et le Père Lembrochons, provincial, a porté la parole. Mais on dit que les comédiens ont dit à Sa Majesté que ces mêmes Augustins, qui ne veulent point les avoir pour voisins, sont fort assidus spectateurs de la Comédie et qu'ils ont même voulu vendre à la Troupe des maisons qui leur appartiennent dans la rue d'Anjou, pour y bâtir un théâtre et que le marché serait déjà conclu si le lieu eût été plus commode.....

Cependant l'alarme est grande dans le quartier ; tous les bourgeois qui sont gens de Palais trouvent fort étrange qu'on vienne leur embarrasser leurs rues. M. Billard, surtout (avocat renommé du temps), qui se trouvera vis-à-vis de la porte du parterre, crie fort haut, et, quand on lui a voulu dire qu'il en aurait plus de commodité pour s'aller divertir quelquefois, il a répondu tragiquement : « Je ne veux point me divertir. »

Enfin, après toute une série d'échecs, les Comédiens finissent par obtenir du Roi qu'il agrée le choix du jeu de Paume de l'Etoile, et ils procèdent à l'acquisition de ce terrain. Mais ils avaient subi huit mois d'angoisses, de fatigues, dépensé en menus frais et voyages 1869 livres et de florissante qu'elle était auparavant leur situation allait devenir précaire.

Les Comédiens se mirent donc en devoir de construire un théâtre sur ce jeu de paume et d'y transporter toutes leurs machines. Mais, bien que leur établissement fût devenu définitif, les Curés des paroisses intéressées ne se tinrent pas pour battus. Ils recommencèrent leurs intrigues pendant qu'on démolissait le jeu de paume de l'Etoile.

« Le jeudi dix juin, à huit heures du soir, dit La Grange, dans un

de ses registres (1), M. Desgranges nous manda par ordre de M. le Marquis de Seignelay. Nous passâmes une meschante nuit auec bien de l'inquiétude. Le lendemain vendredi à 7 heures du matin M. Le Comte et Raisin allèrent receuoir ses ordres (j'estois malade). C'estoit pour leur dire que le curé (de Saint-Sulpice) se deschaisnoit contre nous d'une manière qui ne luy estoit pas auantageuse, que nous ne nous estonnassions pas de ses cabales et que nous eussions à continuer notre bastiment en toute assurance. »

Des curés d'autres paroisses revinrent également à la charge. Celui de Saint-Paul essaya d'acheter le terrain en sous-main. Celui de Saint-Germain-l'Auxerrois et quatre prêtres de ses amis allèrent trouver Fleurette, — gendre de Ledoux, le vendeur, — un marchand, et lui assurèrent, selon La Grange, que s'il ne se mêlait à l'intrigue, « Dieu maudiroit son négoce et qu'il seroit ruiné, mais que s'il vouloit nous manquer de parolle, il le regarderoit dès à présent comme un Béat (2). » Mais Fleurette resta froid.

La Comédie se trouvait désormais grevée d'un passif considérable. Différents actes notariés furent passés pour régler l'état des dépenses et le 18 avril 1689 le nouveau théâtre ouvrit ses portes avec *Phèdre* et le *Médecin malgré lui*.

En 1697, les Comédiens firent entre eux un règlement important dont il existe un exemplaire aux archives du théâtre. Ce règlement fut remanié, renouvelé et approuvé

(1) *Dépenses de l'Etablissement*, par M. de La Grange, 20 juin 1687 au 17 novembre 1691.

(2) Cité par M. Bonnassies.

en 1726. Il comprenait : le nom des acteurs et actrices et leur part dans la société ; les règles des acteurs ; les anciennes règles de MM. les auteurs avec les Comédiens du Roi et un règlement pour les Entrées, précédé d'une Délibération. — Plusieurs actes de société furent également passés par les Comédiens, notamment un contrat du 1er mai 1724 par devant MM. de Savigny et Duport. Ils y déclarent que depuis 1680

« Il a été passé par les comédiens prédécesseurs des comparans plusieurs traités, dont ils ne sont point pleinement instruits d'autant que, pour la pluspart, ils n'y ont pas été parties estans agrégez à ladite trouppe depuis peü ; que mesme aucun d'eux, s'il y en a aujourd'huy qui les ayent signez, n'en ont qu'une légère idée. »

Ils prennent donc connaissance de ces actes, les approuvent, ratifient et s'obligent à les respecter. Ils arrêtent les parts et portions à Pâques 1724, ainsi que ce qu'ils en doivent. — Ils confirment de nouveau l'usage de retenir jusqu'à complet paiement et par préférence à tous autres créanciers, la moité des émoluments quotidiens de ceux qui doivent sur leurs parts et de la portion qui leur revient dans les 66 livres d'établissement et dans la pension du Roi.

Ils approuvent les emprunts qu'ils ont été obligés de faire pour rembourser les Comédiens retirés, remboursements qui montent alors à 56.300 livres ; décident qu'ils emprunteront pour le même objet 26,261 livres 10 sols.

Ils arrêtent les pensions actuelles (20.000 livres), en confirment le principe et décident que désormais, ils stipuleront, dans les contrats qui les créent, qu'elles seront éteintes, si les titulaires vont jouer sur d'autres théâtres

de la capitale, (Cette clause visait quelques Comédiens français retirés qui avaient prêté leur concours aux forains).

Le 17 mai 1728 les Comédiens passent encore devant Me de Savigny, un acte de société en exécution de deux ordres du duc de Mortemart, premier gentilhomme de la Chambre, en date des 15 avril et 15 juillet 1725, qui leur enjoignaient de la part du Roi de ne plus innover dans leurs statuts. Cet acte n'apportait pas grand'chose de nouveau au précédent. Il avait fait l'objet d'un projet primitif qui existe encore aux archives de la Comédie. Ce projet était précédé d'un long préambule qui affectait la forme de remontrances au roi. Mais l'acte définitif ne satisfit qu'à deux des desiderata qui étaient exprimés dans ce préambule.

En octobre 1729 les Comédiens prennent deux délibérations et, le 5 septembre 1735, ils passent un acte devant Me de Savigny. Ces règlements ne modifièrent pas sensiblement le régime intérieur de la Comédie.

Il n'en fut pas de même de l'arrêt du Conseil du 18 juin 1757. Cet arrêt a, par l'importance de ses innovations et de ses réformes, fait date dans l'histoire de la Comédie. Le déficit financier du théâtre s'accentuait chaque jour à tel point qu'en 1757 il était de 487.000 livres. Or le gouvernement qui comprenait très bien quelle était. dans ce déplorable état de choses, sa part de responsabilité, crut qu'il était de son devoir de tâcher d'y remédier. C'est ainsi que fut rendu l'arrêt du 18 juin 1757.

Ses dispositions principales étaient les suivantes :

Article premier. — Le fonds de l'établissement de l'hôtel sera et demeurera fixé à la somme de 200,806 liv.

Art. 2. — Vingt-trois parts égales

Art. 4. — Chaque part peut être divisée en demi-part ou autre portion de part.

Art. 5. — Le fonds ne pourra être engagé ou aliéné que pour les besoins de la troupe en général et non pour ceux d'un ou plusieurs acteurs.

Art. 6. — Il ne sera fait aux acteurs de remboursement de part qu'au cas de retraite ou de décès.

Art. 7. — Les créanciers des Comédiens ne pourront les saisir que mobilièrement et non réellement. — Ils pourront saisir leur part ou portion de part.

Art. 8. — Les acteurs admis doivent payer à leur entrée la somme de 8.730 liv. pour une part ou à proportion.

Art. 9. — Pour avoir payement de cette somme on leur fera des retenues tous les ans sur leur part. Les créanciers ne seront payés qu'ensuite.

Art. 10. -- Tous les acteurs ont droit à 1.000 liv. de pension viagère après 15 ans de service.

Art 11. — Après 20 ans de service ceux qui consentent à rester encore dix ans ont droit à 1.500 liv. de rente.

Art. 15 — L'hôtel sera affecté par privilège au payement de pensions lesquelles seront insaisissables.

Art. 25. — Le produit des représentations journalières, une fois que tout a été payé, sera divisé en 23 parts et partagé aux acteurs.

Art. 26. — Id. pour la pension de 12.000 liv. par an accordée par brevet du 14 août 1682. Chaque portion de pension sera insaisissable par le créancier du titulaire

L'arrêt de 1757 consacrait en outre trois articles à la question de la saisie des bénéfices des Comédiens par leurs créanciers (1).

Cette question avait déjà préoccupé les associés depuis

(1) Voir dans Campardon. *Les Comédiens-Français*, Paris, 1878, un certain nombre de pièces curieuses relatives à la saisie des Comédiens-Français.

longtemps. Nous trouvons, en effet, jointe à une expédition de l'acte de société du 5 janvier 1681, une requête des Comédiens au Parlement dans laquelle ils représentent que, au mépris de leurs actes constitutifs, les créanciers des pensionnaires font souvent saisir les pensions ; à la vérité les juges du Châtelet repoussent les demandes, mais pour arriver à ce résultat, la Comédie n'en est pas moins induite en frais de procédure : afin de les éviter, elle demande l'homologation du contrat de 1681 ; mais cette requête n'est pas datée et rien ne nous indique s'il y fut donné suite. Le Parlement, saisi de la question, avait rendu à ce sujet plusieurs arrêts de principe. Le 2 juin 1693, il déclarait, — par un arrêt rendu entre Paul Poisson, sa femme, d'une part, Louis Vattin de l'autre, et les Comédiens appelants de la saisie réelle faite, à la requête de Vattin du vingt-troisième au total par indivis de l'Hôtel, — que le fonds de la part sociale ne peut être saisi réellement, ordonnait mainlevée pure et simple de la saisie, jugeait que le tiers de la part n'était pas saisissable et que la liquidation ne s'en ferait qu'après déduction de toutes charges, dépenses et frais nécessaires pour la Comédie.

Mais la chose n'alla pas sans difficulté. On eut l'idée, en effet, de comprendre dans les frais ceux d'achat et d'entretien de costumes. Ce fut du moins la prétention qui fut émise par Legrand, un des Comédiens. On discuta assez longuement la question ; elle fut solutionnée le 10 décembre 1709 par une délibération des Comédiens qu'homologua un arrêt du Parlement. Il fut décidé qu'on partagerait le produit de la part en trois portions égales dont une serait remise entre les mains de la caissière, pour être délivrée dans son intégralité aux créanciers saisissants, et que les deux autres tiers affectés l'un à la nour-

riture, l'autre à l'habillement, seraient attribués au saisi, déduction faite des frais ordinaires de la Troupe. Enfin, il fut arrêté que les comptes ne seraient réglés avec les créanciers que tous les ans après la dernière représentation, qui avait lieu pendant le carême. Il y avait en effet des mois où l'on faisait des recettes trop minimes pour permettre à un comédien de vivre et de payer ses dettes en même temps.

En présence de cette nouvelle réglementation, les Comédiens trouvent moyen de frustrer encore leurs créanciers en réduisant frauduleusement le tiers saisissable. Une délibération du 3 juin 1675 décide alors que ce tiers sera remis désormais entre les mains de trois délégués. Puis, comme plusieurs d'entre eux avaient fait des cessions-transports simulées de plus du tiers saisissable, une nouvelle délibération du 6 janvier 1716, homologuée le 14 (1), par arrêt du Parlement, décide que les Sociétaires ne pourront faire de transports dépassant le tiers, lequel, s'il y a plusieurs créanciers, sera partagé entre eux par contribution.

La Comédie arrête ensuite que toute saisie sera remise, comme la recette, entre les mains d'un des trois délégués chargé de l'envoyer aux procureurs de la Troupe (18 janvier 1722). Les archives de la Comédie possèdent un grand nombre d'imprimés contenant les délibérations et arrêts d'homologation et destinés à être signifiés aux saisissants.

Enfin, l'arrêt de Conseil du 18 juin 1757 vint réglementer la question d'une façon précise.

Nous reproduisons intégralement les articles qui s'y rapportent.

(1) Expédition sur parchemin aux *Arch. Com. Fr.*

Art. XXVII. — La part de chacun desdits acteurs ou actrices dans le produit des représentations journalières sera divisée en trois portions égales : savoir deux tiers libres et non-saisissables par les créanciers, pour être appliqués, l'un aux aliments, l'autre à l'habillement de chacun d'eux; et quant au dernier tiers, il sera affecté aux créanciers des acteurs ou actrices sur lesquels il surviendra des saisies, en sorte que, après le remboursement et entier payement du fonds de la part ou portion de part de chaque acteur ou actrice, lesdites saisies vaudront et auront leur effet, sans qu'il soit besoin de les renouveler sur le tiers de la portion entière, à lui appartenante dans le produit desdites représentations.

Art. XXVIII. — Les deniers qui composeront le tiers destiné aux créanciers seront retenus par le caissier pour être par lui remis, à la clôture de chaque année, ès-mains du notaire de la Troupe, par lequel ils seront payés ou contribués, s'il y échoit, entre les créanciers saisissants et seront les contributions arrêtées par les débiteurs, en présence de deux anciens comédiens stipulant pour la troupe, comme il s'est pratiqué jusqu'à présent

Art. XXIX. — Les exploits des saisies qui seront faites seront portés par le caissier sur 2 registres dont l'un restera en ses mains, l'autre en celles du notaire de la Troupe; les main-levées seront pareillement transcrites sur les mêmes registres, et les exploits des saisies et expéditions des main-levées mis dans l'armoire fermant à clef qui est dans la Chambre d'Assemblées.

Art. XXX. — S'il était nécessaire d'occuper ou de défendre sur lesdites saisies, elles seront remises par le receveur ès-mains du procureur de la Troupe au Châtelet ou de son procureur au Parlement

Mais les Comédiens durent encore diminuer la part de leurs créanciers en augmentant les frais à leur profit. Ce procédé donna lieu à une spirituelle et vive réclamation faite en 1760 par le sieur Quéret de Méry contre Blainville, l'un des Comédiens-Français. Ce factum contenant

un résumé à la fois clair et pittoresque de la question, nous croyons utile de le reproduire :

MÉMOIRE

Pour le sieur Quéret de Méry
marchand mercier à Paris.

Contre le sieur de B.... l'un des
Comédiens-Français ordinaires du Roi ;

Et contre le sieur Baron. ci-devant l'un
des Comédiens-Français ordinaires du Roi
et présentement leur caissier.

Il est du bon air aujourd'hui d'être insolvable ou du moins de ne payer pas. Le moyen qu'un homme qui passe le tiers de sa vie dans l'éclat des grandeurs, puisse redevenir peuple, et s'assujettir à payer ses dettes !

Si le sieur de B... s'en fût toujours tenu à la modeste qualité d'Instituteur de la jeunesse, peut-être auroit-on pu le ramener à ces notions anciennes longtems regardées comme vraies, qu'il est juste de remplir ses engagements, qu'on doit payer ce qu'on achète, etc... Mais depuis qu'il a été élevé au grade de comédien français, ses idées ont si prodigieusement changé, qu'il regarde un Marchand, qui lui a fourni des étoffes pour ses habits de théâtre, comme un homme qui a travaillé pour la gloire de la nation et qui doit se croire assez payé d'un tel honneur.

Dans l'inébranlable résolution de payer le moins qu'il pourroit, il n'est aucunes ressources que le sieur de B. ., n'ait mises en œuvre. On lui doit cette justice qu'à cet égard, il a mis dans son jeu toute la finesse, toute l'intelligence possibles ; mais quel que soit son art, il faut qu'il renonce pour cette fois à l honneur des applaudissements.

FAIT

Le sieur de B..., Comédien-Français ordinaire du Roi, après avoir été longtems resserré dans des détails pénibles est parvenu à pouvoir exposer ses talens sur un grand théâtre. Mais

pour y paraître, il lui fallait des habits. Habits à la Françoise, habits à la Romaine, car il réussit également dans les différents rôles : tout lui fut nécessaire dans ces premiers tems. Le sieur Quéret de Méry, zélé partisan de la gloire de notre théâtre national, eût craint de lui dérober un sujet distingué, en refusant au sieur de B... les secours que sa qualité de marchand d'étoffes de soie le mettoit en état de lui donner. Il lui fournit depuis le 27 juillet 1758 jusqu'au 30 octobre de la même année, pour 1.150 liv. d'étoffes de soie, dont le sieur de B... fit son arrêté payable à volonté. Pour ne point décourager ses talens naissans, le sieur de Méry eut la facilité de laisser convertir cet arrêté le 26 avril 1759, en quatre billets à son ordre de 287 liv. 10 s. chacun, payables les premier novembre 1759, premier février, premier mai, premier août 1760.

Mal payé des habits à la Françoise, il eut encore la complaisance de lui fournir depuis un habit à la Romaine; il espéra sur la foi des promesses du sieur de B... pouvoir prendre sa revanche des pertes du Brodequin, sur le Cothurne. On l'habilla donc.

Le sieur de Méry ignore si du côté des applaudissements, le sieur de B... a réussi, comme il l'avait promis ; tout ce qu'il sait, c'est que du côté des payemens, il n'a nullement tenu parole. Ayant nécessairement un billet de cet acteur, il a essuyé des poursuites rigoureuses qui l'ont obligé de reprendre ce billet pour son compte. Il lui a été impossible de contraindre au payement le sieur de B... qui a fait dans cette affaire la plus belle résistance. Il est vrai qu'il a l'avantage singulier de ne craindre ni les contraintes par corps, ni les saisies-exécutions : on ne lui connoit que trois sortes de biens, lui, ses meubles, son bénéfice à la comédie. A l'égard de sa personne, les plaisirs du Public la revendiquent et la rendent insaisissable ; à l'égard de ses meubles, il veut qu'on croie qu'il n'en a point. Le bail de son appartement est sous le nom de sa gouvernante, ou, s'il veut qu'on emploie un terme plus honorable, sous le nom d'une amie qui l'occupe avec lui. Quand on a voulu saisir, il s'est trouvé qu'aucuns meubles ne sont au sieur de B... Il est étranger dans sa propre maison. Quant à ses habits, qui peut mieux savoir, qu'ils ne lui appartiennent pas, que le sieur Méry lui-

même qui en demande le payement ? Ainsi ce nouveau Bias porte tout avec lui.

Reste son bénéfice dans les produits de la Comédie. Mais vaine ressource pour des créanciers saisissans ! Ils ne trouvent qu'un fantôme à saisir. qu'une nuée à embrasser. Le sieur Sarot, porteur du premier des billets du sieur de B... avoit fait une saisie-arrêt sur lui entre les mains du sieur Baron, caissier de la Comédie-Françoise, et cette saisie conçue dans les termes les plus étendus renfermoit « les voyages et gratifications de la Cour, et les Petites Loges louées à l'année, et autres choses généralement quelconques ».

Le sieur Baron, se ressouvenant d'avoir été comédien et peut-être saisi quelquefois. a eu pitié d'un comédien qu'on saisissait. Il a refusé d'affirmer ce qui revenait au sieur de B .. et de prêter interrogatoire sur faits et articles. Il n'a livré aux poursuites de tous les créanciers de son ami que la somme de 226 liv., 19 sols, 10 deniers, comme la seule portion saisissable depuis le 4 août 1759, jusqu'à la clôture du Théâtre arrivée cette année le 22 mars, en sorte que d'après ce calcul, le sieur de B... ne retireroit de son état que 1.021 liv., 9 sols, 3 den. par an. Il est aisé de voir au premier coup d'œil le peu de foi que mérite une semblable liquidation ; mais pour en convaincre davantage, nous allons mettre sous les yeux l'administration économique de la Comédie-Française.

Cette troupe, long-tems agitée, long-tems errante, appelée en secret par ceux qui combattoient au dehors son établissement, a enfin acquis en 1676 une demeure fixe dans la rue qui porte son nom. Divisée en vingt-trois membres, chacun d'eux a eu dans l'hôtel une part, dont le prix se rend par le successeur à celui qui se retire, ou à la famille de celui qui meurt.

Originairement tout ce qui appartenoit à chaque comédien était saisissable parce que, de plein droit, tout profit, tout avantage, toute action du débiteur doit répondre à son créancier de ses engagements. Un arrêt du 2 juin 1693 a exempté de la saisie les parts de l'hôtel.

Le même arrêt a déclaré insaisissable le tiers *des gains et profits* des comédiens, *toutes charges déduites*.

Ces premières faveurs ont enhardi les Comédiens à en sou-

haiter de plus grandes. Ils ont encore soustrait un second tiers aux créanciers, en plaçant leurs habillemens par une interprétation commode au nombre *des charges*, et en fixant la dépense des habillemens à un tiers, pour éviter les embarras du calcul. Il est vrai que pour faire admettre cette tentative, ménagée par une de leurs délibérations, ils eurent l'attention de réserver le dernier tiers entier aux créanciers. Le Parlement voulut bien encore autoriser cet arrangement, mais à condition, comme l'on voit, que le dernier tiers serait conservé aux créanciers, *exempt de tous frais et sans pouvoir être diminué sous quelque prétexte que ce pût être.*

Bientôt quelques Comédiens souffrirent impatiemment que le dernier tiers pût du moins être saisi. De quoi serviroit, disoient-ils, la comédie, si elle ne mettoit en état de faire derrière la toile ce qu'on fait sur la scène? Les Crispins, les Frontins, les Scapins d'alors, naturellement inventifs,furent sans doute ceux d'entre eux, qui se firent un jeu d'escamoter le troisième tiers à leurs créanciers par des cessions et des transports simulés.

Mais l'honneur du corps réclama promptement contre la fraude de quelques-uns de ses membres. Le 6 janvier 1716, la compagnie se forma en grand Comité pour délibérer. Les plus grands noms du théâtre, les Beaubourg, les Poisson, les Quinault, les Dufresne, les Dangeville, souscrits au bas de cette délibération, en attestent la sagesse et l'importance. Voici la loi qu'ils imposèrent à leur postérité :

« Ce jour les Comédiens ordinaires du Roi, assemblés en leur Hôtel pour délibérer sur leurs affaires, les sieurs de la Voie, Dangeville et du Bocage, Comédiens ordinaires du Roi.....ont dit etc. » Ensuite ces trois commissaires établirent par un rapport très judicieux « qu'il seroit à la liberté de ceux sur qui les saisies seroient faites,*d'éluder l'effet des saisies par des transports simulés*, ou de préférer un de leurs créanciers *plus que l'autre.*»

Sur ce rapport, on arrêta « qu'aucun en particulier ne pourroit faire transport, ou que s'il en étoit fait aucun, le cessionnaire de chacun d'eux ne pourroit toucher que jusqu'à concurrence dudit tiers destiné pour leurs créances, s'il n'y a point de saisies antérieures ou particulières. » Un arrêt du 12 janvier 1716 a homologué cette délibération .

Ainsi, ni transport, ni frais, ni aucunes déductions, quelles qu'elles puissent être, *et sous quelque prétexte que ce soit*, ne peuvent empêcher que les créanciers n'aient une *troisième portion de tout* le produit *égale* aux deux autres. Telles sont les lois que les Comédiens se sont imposées à eux-mêmes et que l'autorité publique a confirmées. Telles sont les conditions du privilège dont ils jouissent d'avoir leur Hôtel et les deux tiers de leur produit insaisissables.

Mais, peu à peu, on a perdu de vue ces conditions parce qu'elles étaient gênantes, et l'on a retenu seulement le privilège parce qu'on l'a trouvé commode. Et nous n'en ferons point un crime aux Comédiens. Ils n'ont fait à cet égard que ce que l'on voit tous les jours dans tous les établissements humains, dans lesquels le retour aux conditions primitives paroît de la part de ceux qui le proposent, une vieille recherche ou une résistance mal placée. L'on a donc imaginé dans ces derniers tems une multitude de petits prélévemens qui réduisent presque à rien le tiers saisissable, sous les noms de Lecture, Feu, Feuille d'Etrennes, Comité, Intérêts du Fonds d'avance. D'un autre côté on a retranché de la recette les Petites Loges, les Loges louées à l'année, les crédits de Porte, les produits du Caffé et du Libraire. Ainsi augmentant la dépense et diminuant la recette, on a tellement pris sur ce qu'on appelle *part*, que le sieur de Méry, se croit en état d'assurer que le mois de Mars n'a rien produit pour la *part*, tandis qu'il a produit plus de 410 livres pour les seules Petites Loges. Expliquons les noms de tous ces usages modernes, que peut-être on ignore ; rafinemens imaginés, pour qu'un pauvre Marchand, qui aura généreusement habillé tous les Héros d'une Tragédie nouvelle, ne puisse rien demander à des hommes, qui n'ont souvent rien à lui donner.

LECTURE

Tout auteur dramatique qui prétend, sinon à être admiré de la postérité, du moins à être entendu une ou deux fois de ses contemporains, vient en tremblant apporter aux pieds des Comédiens assemblés ses productions qu'il admire et consulter dans les yeux de ses juges sévères le destin de sa subsistance et de sa gloire.

Un coup d'œil, un geste de main le renvoie dans le vestibule ; pendant ce tems, ils examinent ou prononcent pour le néant ou pour l'immortalité. Ce travail pénible produit un droit de lecture de 3 liv. qui se prélèvent sur la caisse.

FEU

Le Feu est un droit de 2 liv. pour chaque acteur qui souvent tout glacé vient se réchauffer derrière le théâtre.

FEUILLES D'ÉTRENNES

Le premier janvier est le plus beau jour des Comédiens. Ce jour-là la Compagnie s'assemble et se complimente sur les succès passés et sur les futurs. Ensuite l'orateur de la Chambre fait distribuer à chaque acteur 300 livres. Il est vrai que par là les saisissants perdent 100 livres sur chacun; mais pourquoi les Comédiens ne pourroient-ils pas, comme tant d'honnêtes gens, se donner des Étrennes aux dépens de leurs créanciers?

COMITÉ

Le Comité est une assemblée qui se tient une fois la semaine pour délibérer sur les affaires de la Compagnie. C'est là qu'on traite les moyens de varier les plaisirs du public, de tiercer presque tous les jours, sans qu'il s'en offense, de soutenir par des danses la scène Françoise sur son déclin, d'enrichir la Troupe des divisions honteuses qui dégradent les lettres et de livrer tour-à-tour le Théâtre-François, comme un champ de bataille, aux partis différens. Ces délibérations produisent encore à chacun des membres du Comité 3 livres que le caissier prélève sur la caisse.

INTÉRÊTS DU FONDS D'AVANCE

La part de chaque acteur forme un capital non aliéné et par conséquent incapable, suivant la rigueur de nos loix, de produire aucuns intérêts ; mais ce fonds d'avance a paru pouvoir fournir encore un prétexte à ceux qui trouvent qu'on ne peut trop souvent puiser dans la caisse à l'insçu des créanciers et tous les trois mois on fait une répartition de l'intérêt du fonds d'avance.

PETITES LOGES ET LOGES LOUÉES A L'ANNÉE

Ces loges sont toutes celles qui ne sont point à l'usage ordinaire du public et que la décence, la commodité, ou l'air de grandeur ont fait retenir à l'année. Leur produit ne va pas à moins de 60.000 livres par an.

CRÉDITS DE PORTE

Les crédits de Porte sont ceux qu'on fait aux Seigneurs qui ne peuvent honnêtement entrer dans le détail d'un payement journalier et pour lesquels on marque au mois.

CAFFÉ ET LIBRAIRE

Ces deux objets produisent le premier 900 liv. et le second 800 liv. — Pour 800 liv. la Compagnie afferme le droit de colporter dans le Parterre et dans les Loges, ces pièces éphémères dont l'impression conserve la mémoire quelques jours de plus et ces compositions odieuses, qui avilissent la littérature et les talens et qui font gémir sur la jeunesse ou sur la vieillesse de leurs auteurs.

Tels sont les prélèvemens et les diminutions de recettes qui réduisent à rien la portion saisissable : car, tandis que tous ces objets réunis portent le produit du sieur de B... quoiqu'acteur à demi-part à plus de 5.100 liv. par an, ce qui fait 1.700 liv. saisissables ; si l'on en croit les calculs du sieur Baron, on ne peut saisir sur lui qu'environ 340 liv. par an, disproportion énorme et qui annonce une fraude que la justice de la Cour s'empressera de réprimer. Nous n'imputons qu'à quelques membres des abus dont la droiture de la Troupe s'offense et nous ne pensons point que des hommes qui nous rendent tous les jours d'un air si pénétré, si vrai, les devoirs et les bienséances de la vie civile, les règles austères de l'équité et de la bonne foi, aient voulu réduire en système l'art de tromper des créanciers. Nous croyons donc entrer dans leurs vues en essayant de ramener l'usage de leur privilège à ses conditions primitives et en forçant leur caissier de déclarer judiciairement en quoi consiste ce tiers qu'il affecte de dérober à de justes recherches. On leur doit

même cette justice, que plus sensibles encore à la louange de l'équité qu'à celle des talens, ils ont hautement improuvé la conduite du sieur de B... qu'on ne les verra pas appuyer de leur intervention.

MOYENS

Tous les biens des Citoyens sont les premiers garants des engagemens qu'ils contractent; il en est même dont leur personne doit répondre. Nous voyons tous les jours leurs biens exposés à l'encan, leurs meubles honteusement traînés sur la place publique, pour acquitter par leur vente à vil prix des obligations auxquelles il n'ont pu satisfaire. Le père de famille est arraché du milieu de ses enfants pour être traîné dans le fond d'une prison, s'il n'acquitte pas à jour marqué les billets de commerce qu'il a souscrits. Toutes ces disgrâces particulières cèdent à la vue générale du bien public; cette rigueur salutaire bannit la défiance et la crainte, assure la foi des engagemens, donne au commerce plus d'activité et d'étendue et porte même à des actions de bienfaisance et d'humanité, ceux que pourroit arrêter la crainte d'endommager leur fortune.

Le sieur de B... en a fait lui-même l'heureuse épreuve. Lorsqu'il osa former le projet de monter sur le théâtre, qu'il le dise de bonne foi, qu'avoit-il qui pût l'y encourager? Réduit à n'avoir que ses talens, délaissé au point d'être obligé de les prôner lui-même, il s'est adressé au sieur de Méry, il s'est montré, il l'a prié de lui donner des habits; le sieur de Méry l'a regardé et s'est laissé toucher. Il lui a tendu la main et il est monté sur la scène; il l'a habillé et il a joué.

Qui fut jamais plus dans le cas d'essuyer la voie de la saisie sur ses produits que le sieur de B... qui joint à l'indécence du procédé le divertissement frauduleux de ses effets? Quel est son titre pour vouloir se soustraire à une loi générale et prétendre que tout ou presque tout ce qui lui appartient est insaisissable? Il a un privilège, on en convient; mais tout privilège doit être renfermé dans sa disposition précise et littérale et n'admet point d'extension. Or, les arrêts portent expressément que le tiers *des gains et profits* sera saisissable, « que *tout le produit* sera « partagé *en trois portions* égales dont un tiers..... sera donné

« aux créanciers saisissans, *exempts de tous frais*..... sans que, « *sous quelque prétexte que ce puisse être*, ceux sur qui les sai- « sies auront été faites, puissent *rien prétendre* sur le tiers « destiné pour leurs créanciers ».

Par là se trouvent proscrits tous ces prélèvemens d'invention moderne, que la cupidité a enfantés, que le désir d'écarter d'importuns créanciers a multipliés. Par là toutes ces diminutions faites sur la recette sont condamnées et déclarées illégitimes.

Le sieur de Méry ne nie pas que quelques-uns de ces prélèvemens ne puissent avoir une cause raisonnable. Il peut être juste que l'acteur qui joue, qui entend une lecture de pièce, qui va représenter à la Cour, qui se trouve aux délibérations, doive avoir quelque avantage sur celui qui ne fait rien de toutes ces choses; mais ce doit être un avantage d'acteur à acteur qui ne doit en rien nuire aux créanciers. Tous ces bénéfices séparés doivent entrer en masse et être saisissables pour un tiers; car aucun arrêt ne les autorise et ce seroit au contraire éluder leurs dispositions expresses, puisqu'alors *tout le produit* ne se trouveroit plus partagé en *trois portions égales*, dont un tiers doit être donné aux créanciers saisissans, *exempt de tous frais*. Peut-on même dire que tous ces prélèvemens aient une cause qui doive les faire admettre? Par exemple, dans quel Auteur, dans quelle Comédie même, le sieur de B... a-t-il vu qu'un créancier doive des Etrennes à son débiteur?

D'un autre côté pourquoi les Petites Loges, les Loges louées à l'année, les crédits de Porte, les produits du Caffé et du Libraire n'entreroient-ils pas dans la masse de la recette générale? Quel Arrêt, quel règlement, quel prétexte même peut autoriser à les en distraire?

Dépourvu de moyens, le sieur de B... se retranche à dire que tel est l'usage de sa compagnie, que tel est le plan d'administration qu'elle s'est formée. Le sieur de Méry conviendra avec tout le monde que cette compagnie a ses institutions, ses règles, ses mœurs, ses opinions, qui lui sont propres; mais dût-on le jouer aussi sur notre théâtre, il ne conviendra jamais, que les Comédiens puissent de leur autorité privée arrêter de ne payer à leurs créanciers que ce qu'il leur plaira.

Déjà l'équité des Magistrats vient de proscrire cette injuste prétention qu'ils avoient entrepris d'étendre sur le quart des Pauvres, présage heureux de la justice que doit attendre le sieur de Méry, beaucoup plus favorable que les pauvres mêmes, puisqu'il demande son propre bien. Un arrêt du Parlement rendu le 23 mai dernier a autorisé par provision les administrateurs de l'Hôpital et de l'Hôtel-Dieu « à établir à la porte de chaque « spectacle.. .. tels préposés qu'ils jugeroient à propos de « nommer, pour partager et toucher chaque jour le quart de ce « qui se reçoit à la porte des spectacles, sans aucune déduction ; « le même arrêt ordonne que les receveurs de la Comédie seront « tenus à mesure qu'ils feront le recouvrement des crédits d'en « remettre le quart aux préposés des Hôpitaux ». Ainsi le sieur de Méry ne demande ici que ce qui est ordonné par trois arrêts du Parlement, dont les deux premiers ont été accordés au vœu des Comédiens eux-mêmes. Il ne soutient que ce que vient de soutenir avant lui cette association respectable, composée des premiers Magistrats et qui veille aux besoins et à la défense des asyles consacrés à l'indigence ; et il a d'autant plus d'intérêt à le prétendre que ce n'est pas du sieur de B... seulement qu'il est créancier, mais de plusieurs autres et qu'en autorisant les prélèvemens et les diminutions de recette dont la masse absorbe presque tout, l'espérance de son payement de la part du sieur de B... s'évanouiroit pour toujours. La cause même de sa créance lui donne une nouvelle faveur ; car la fourniture qu'il a faite étant pour les habillemens. sembleroit devoir soumettre à ses poursuites le tiers accordé aux Comédiens pour leurs habillemens, puisqu'à cet égard le sieur de Méry représente le Comédien même qui s'habille et auxquels un des trois tiers est laissé pour cette dépense.

Mais *si tout le produit* du Spectacle doit entrer en la masse, il faut que ce produit soit connu. Il ne peut l'être que par un état affirmé par le caissier et le sieur Baron refuse cette affirmation et cet état même. Il se contente de renvoyer devant le notaire de la Comédie, où l'on ne trouve qu'une liquidation de 226 liv., 19 sols pour huit mois. Quels sont donc ses moyens pour refuser de se soumettre à une forme juste et légale?

Il reconnoit la nécessité d'une affirmation *à l'égard de simples*

particuliers; mais il soutient « qu'à son égard il n'est point sou-
« mis à cette règle et à ses obligations en sa qualité de caissier
« de la Troupe des Comédiens-François, qu'il en a été dispensé
« par les Règlemens faits à ce sujet, homologués par arrêt du
« Parlement par deux raisons, la première parce qu'il est obligé
« de rester à son bureau depuis huit à neuf heures du matin
« jusqu'à midi et depuis trois heures de relevée jusqu'à neuf
« heures du soir, et même quelquefois plus tard, le matin pour
« les affaires de la Troupe et le soir pour le Public auquel il
« délivre les billets; qu'il ne peut par conséquent quitter son
« bureau sans causer un préjudice considérable aux Comédiens
« et à lui-même et *manquer au public* ». Et la seconde est qu'il
dépose tous les jours le tiers au total du produit de la Comédie
chez le notaire commis à cet effet.

Qui ne croiroit à entendre ce langage que le sieur Baron est
moins un distributeur de billets qui parle qu'un homme impor-
tant que l'Etat retient malgré lui dans un de ses premiers postes?
Quoi! il ne peut s'éloigner un moment du lieu qui le retient
attaché, *sans causer un préjudice considérable aux Comédiens et
à lui-même, sans manquer au public?* Si les billets étoient une
seule fois distribués par une autre main que la sienne, une pièce
ne pourroit-elle être applaudie? Laissons le sieur Baron se flatter
de cette importance qui console sa vieillesse. Supposons-le même
honoré perpétuellement des premiers rôles de ce théâtre qui l'a
quitté; il est au milieu de toutes ces grandeurs, des momens où,
rendu à la vie privée, un héros peut aller, sans déroger, rendre
hommage à la vérité chez un commissaire. Cependant le sieur
Baron a été deux fois assigné pour prêter interrogatoire sur faits
et articles et deux fois il a refusé de comparoître. Quel heureux
état que celui des Adversaires du sieur de Méry! Comme il
encourage à s'élever au dessus des idées vulgaires! Comme il
entretient l'illusion! L'un, parce qu'il est Comédien, brave la
fortune et ses créanciers, se rit de toutes leurs attaques et jouit
dans le sein de l'abondance de toute l'indépendance de la pau-
vreté. L'autre, parce qu'il l'a été, tout plein encore de sa gran-
deur passée, croiroit s'humilier, de se soumettre aux règles de
l'ordre judiciaire, laisse *aux simples particuliers* l'observation
des formes et croit de la meilleure foi du monde que tandis que

tous les sujets du roi sont obligés d'affirmer, lui seul dans l'Etat, avec son confrère de la Comédie Italienne, a mérité qu'une loi particulière l'en dispensât. Si du moins il versoit exactement entre les mains du notaire de la Troupe le tiers saisissable de *tout le produit exempt de tous frais!* Mais lorsque s'élevant au dessus des arrêts et des règles, il fait des prélèvemens et des diminutions de recette également arbitraires et injustes, n'est-il pas indispensable qu'il indique sous la religion du serment l'étendue des sommes que les règlemens ont affectée pour acquitter des créances légitimes? Que le sieur de B... et lui, cessent pour quelques instans de se croire Comédiens et qu'ils pensent que ce n'est que sur le Théâtre qu'on peut prendre à un Marchand ses étoffes sans le payer, et faire chasser, en jurant qu'on n'a pas un sol, la cohorte importune de ses créanciers? (1).

Ce mémoire est attribué à M. Elie de Beaumont. »

L'affaire ne fut point suivie et s'arrangea.

En exécution de l'arrêt de 1757 les Comédiens passèrent entre eux un nouvel acte de société en date du 9 juin 1758, modifié légèrement et approuvé par un arrêt de conseil du 12 janvier 1759.

Enfin les Comédiens obtinrent le 22 août 1761 des lettres patentes qui rendirent leur situation définitive. Ces lettres furent enregistrées par le Parlement le 7 septembre même année. « Depuis l'enregistrement de ces lettres patentes, « dit Guyot dans son Répertoire de jurisprudence, les « Comédiens-Français forment une société légalement « établie dans la capitale. Auparavant ils n'existaient « qu'en vertu d'ordres du roi et de traités particuliers. « Maintenant leur existence est appuyée sur les titres que

(1) Ce factum a été publié en 1770 dans un ouvrage intitulé *Causes amusantes et connues* (Berlin 1770) et qui se trouve à la Bibliothèque Nationale (Inv. F. 26.899).

« les lois exigent pour donner à un corps ou à une com-
« munauté un état légal. »

L'organisation intérieure de la Comédie ne varia plus jusqu'à la Révolution.

*
* *

Nous avons vu précédemment, en étudiant les difficultés de toutes sortes auxquelles avait donné lieu le privilège de la Comédie. à quel point les Comédiens-Français avaient été les tyrans des autres théâtres. Nous allons voir maintenant, avant de quitter l'époque de la monarchie, combien ces despotes étaient tyrannisés à leur tour par l'intendance des menus plaisirs et cela par ce moyen excellent de coercition et de correction que constituait pour elle la fameuse prison du For l'Evêque, dans laquelle Messieurs les Gentilshommes de la Chambre ne se gênaient guère pour envoyer les acteurs indisciplinés ou les actrices récalcitrantes. Ce procédé, quelque peu primitif, qui a disparu en France, depuis la Révolution, a laissé des traces en Allemagne où encore aujourd'hui les directeurs des théâtres subventionnés de Prusse ont à leur disposition une cellule pour emprisonner quelques jours leurs pensionnaires coupables.

Voyons donc comment fonctionnait ce système d'emprisonnement sous l'ancien régime.

Les Comédiens étaient enfermés au For l'Evêque (1),

(1) Le bâtiment qui servait à cette prison était ainsi nommé parce qu'il avait été construit sur le lieu où s'exerçait autrefois la juridiction de l'évêque et plus tard de l'archevêque (*forum episcopi*) Certains auteurs prétendent cependant, contestant ainsi cette étymologie, que cette dénomination provient de ce qu'il y avait à cet endroit un four banal appartenant à l'évêque. M. Funck Brentano

pour tous les manquements aux ordonnances du Roi sur les spectacles, ou quand ils s'écartaient du « respect qu'ils devaient au public » ou aux Gentilshommes de la Chambre. L'arrestation était généralement ordonnée par celui des quatre Gentilshommes qui se trouvait en exercice. Puis elle était notifiée par l'intermédiaire du lieutenant de police au ministre de la maison du roi, qui devait délivrer un ordre *en forme* revêtu du sceau royal. Théoriquement, le Roi seul pouvait ordonner l'incarcération. Mais en réalité, comme la peine était toujours très courte, le ministre en avait connaissance une fois qu'elle était achevée, et il signait du même coup l'ordre d'écrou et l'ordre de liberté.

Cette prison était d'ailleurs un lieu de détention honorable, ce qui indique que le Comédien jouissait alors d'une certaine considération. Il n'y était pas conduit par un agent de police, mais s'y rendait librement, seul, l'épée au côté.

Ce n'est que par exception que quelques Comédiens ne furent pas enfermés au For l'Evêque. On peut citer le cas de Le Kain qui fut incarcéré à la prison de l'abbaye de Saint-Germain (1), appelé plus généralement « l'abbaye » tout court.

Le premier Comédien-Français qu'on trouve au For l'Evêque est Moligny, qui y fit trois séjours en raison de son caractère violent et batailleur. Il s'agissait la première fois d'une dispute avec Quinault, la seconde d'une carafe d'orgeat jetée par lui à la figure d'un marchand de toile, et la troisième d'une bataille avec un officier.

dans son récent ouvrage, *La Bastille des Comédiens*, auquel nous empruntons ces explications, adopte la première étymologie.

(1) Pour avoir pris un congé sans permission.

Mais ce n'était pas toujours pour des faits de cet ordre que les Comédiens-Français se voyaient conduire dans la fameuse prison. Les sociétaires ayant construit en 1751 des petites loges dans l'enfoncement de la première coulisse de chaque côté du théâtre, pour augmenter leur recette, le duc de Richelieu, fort surpris de cette innovation que les Comédiens avaient prise sur eux, les fit démolir séance tenante. L'un d'eux alors, La Noue, rédigea un savant mémoire pour démontrer le bon droit de ses camarades ; cette composition lui rapporta, comme droits d'auteur, dix-sept jours de For l'Evêque.

Les Comédiens étaient également enfermés sur le jugement de leurs camarades, lorsqu'ils refusaient de jouer un rôle, la pièce ayant été affichée. C'est ce qui arriva à Bonneval et à Mlle Dubois, en 1762. Ces espèces d'assises féodales, de tribunal des pairs, exercèrent également leur juridiction dans l'affaire du *Siège de Calais*. Un acteur médiocre nommé Dubois devait à un chirurgien une note d'honoraires pour une opération. Sur une plainte déposée entre leurs mains, les Comédiens examinent l'affaire et constatent que leur camarade doit réellement l'argent qui lui est réclamé et estiment qu'il fait du tort à la corporation en refusant de le payer. Comme il persiste à ne pas vouloir solder la note, ils prononcent son exclusion. Mais le duc de Richelieu, à qui l'affaire est rapportée, se laisse fléchir par la fille de Dubois, actrice à la Comédie, et donne immédiatement l'ordre de jouer avec l'acteur exclu *le Siège de Calais*. Alors les Comédiens se révoltent, Mlle Clairon en tête. Les cinq principaux acteurs de la pièce refusent de jouer. On change le spectacle, mais le public crie : la représentation est alors suspendue, et les cinq rebelles envoyés au For l'Evêque. Mais là, ils ne

végètent pas sur la paille humide des cachots et mènent au contraire une vie des plus fastueuses. « La Clairon, lisons-nous dans les *Mémoires secrets, dits de Bachaumont*, a le logement le moins désagréable de la prison. On l'a meublé magnifiquement. C'est une affluence prodigieuse de carrosses. Elle y donne des soupers divins et nombreux. Elle y tient l'état le plus grand. » Les pensionnaires du For l'Evêque étaient extraits tous les soirs à l'heure du spectacle; puis, après qu'ils avaient joué, ils réintégraient leur logis obligatoirc de la rue Saint-Germain-l'Auxerrois.

Le lendemain de l'incident, la Comédie ayant réouvert ses portes, l'acteur Bellecourt lut au lever du rideau, un compliment dont la rédaction fut attribuée au Lieutenant de Police Sartines lui-même. L'acteur, ayant salué, prononça comme à regret les paroles suivantes :

Messieurs,

« C'est avec la plus vive douleur que nous nous présentons devant vous. Nous ressentons avec la plus grande amertume le malheur de vous avoir manqué. Notre âme ne peut être plus affectée qu'elle n'est du tort réel que nous avons. Il n'est aucune satisfaction qu'on ne vous doive. Nous attendons avec soumission les peines qu'on voudra bien nous imposer et qui ont déjà été imposées à plusieurs de nos camarades. Notre repentir est sincère. Ce qui ajoute encore à nos regrets c'est d'être forcés de renfermer au fond de notre cœur les sentiments de zèle, d'attachement et de respect que nous vous devons, qui doivent vous paraître suspects dans ce moment-ci (!). C'est par nos soins et par les efforts que nous ferons, pour contribuer à vos amusements, que nous espérons vous ôter jusqu'au moindre souvenir de notre faute, et c'est des bontés et de l'indulgence, dont vous nous avez tant de fois honorés, que nous attendons la grâce que

nous vous demandons et que nous vous supplions de nous accorder (1). »

On n'est ni plus plat, ni moins sincère. Par contre, Le Kain, prisonnier, écrivait au Lieutenant de Police : «Vous êtes vraisemblablement instruit de la violence qu'on nous a faite pour nous rendre un camarade que nous avions jugé malhonnête homme. Le mépris que le maréchal de Richelieu a fait de nos représentations les plus respectueuses, en dévoilant son peu de délicatesse ou l'excès de son orgueil, me désola par la portion qui en jaillissait sur moi-même. La conduite actuelle de la Comédie-Française doit lui mériter les éloges de tous les honnêtes gens. »

Quelque temps après, de Belloy retira sa pièce du *Siège de Calais*, Dubois fut mis à la retraite, et les Comédiens libérés. Ils étaient restés trois semaines au For l'Evêque.

Le dernier Comédien-Français qui fut enfermé dans cette prison — à une date où sa fermeture était déjà décidée — est Laferrière, dit Florence, à propos d'un duel qu'il chercha à Larive, semainier, qui lui avait reproché d'arriver en retard à la représentation de *Caliste* de Colardeau.

On voit par ces détails que si les acteurs étaient envoyés assez facilement dans cette Bastille des Comédiens, ils s'y trouvaient néanmoins dans une prison de faveur où la plus grande liberté leur était laissée. C'est que le public ne pouvait se passer d'eux et exigeait de l'autorité qu'elle combinât pour eux l'accomplissement

(1) Bachaumont. II. 211.

des peines infligées, avec les besoins journaliers du théâtre (1).

Cette célèbre prison fut désaffectée par Louis XVI en 1780. Elle fut remplacée avec le petit Châtelet par l'Hôtel de la Force près de la rue Saint-Antoine sur l'emplacement duquel on construisit de très belles maisons de détention. Le For l'Evêque fut vendu en 1782 à des particuliers, et détruit l'année d'après. Aujourd'hui c'est un immeuble de rapport qui occupe sa place.

***

Ainsi qu'on l'a vu au chapitre du Privilège, la législation des théâtres fut complètement transformée par la Révolution (2). Il en fut de même de l'organisation intérieure de la Comédie qui subit à cette époque le contrecoup des graves événements politiques d'alors. Comme l'Assemblée nationale, elle fut bientôt divisée en *côté droit* et en *côté gauche*. Au lendemain de la loi libératrice de 1791, les partisans du Gouvernement nouveau, Talma en tête, négocient des engagements avec Gaillard et Dorfeuille et émigrent dans la salle de la rue de Richelieu (3), tandis que les autres restent dans celle du faubourg

(1) Des auteurs furent également incarcérés au For l'Evêque. On peut citer parmi eux Beaumarchais et La Harpe.

(2) Sur l'histoire du Théâtre-Français pendant la Révolution on peut consulter : *L'Histoire du Théâtre-Français* (1802) d'Etienne et Martainville; Framery, *Organisation des spectacles de Paris*, 1790; Debray. *Influence de la Révolution sur le Théâtre-Français* (1790); Henri Lumière. *La Comédie-Française pendant la Révolution*; Victor du Bled. *Les Comédiens-Français pendant la Révolution et l'Empire, Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1894.

(3) Le Théâtre-Français actuel.

Saint-Germain (1), qui garde le nom de théâtre de la Nation.

Celui-ci devient aussitôt un foyer de contre-révolution. Il maintient sur l'affiche une pièce de Collé, *La partie de chasse de Henri IV*, à propos de laquelle des troubles éclatent tous les soirs parmi les spectateurs. — Mais le désordre fut porté à son comble par l'affaire de *l'Ami des lois* de Laya. C'était plutôt qu'une pièce un factum où le gouvernement révolutionnaire était attaqué avec violence. Pendant cinq soirées la salle est le rendez-vous de tous les adversaires du régime nouveau. Ces scandales provoquent la première atteinte à la nouvelle liberté théâtrale : un arrêté de la commune du 12 janvier 1792 interdisant les représentations. La convention casse cet arrêté comme entâché d'abus de pouvoir ; la pièce reparaît et les troubles avec elle. Cependant, finalement, intervient une décision de la Convention. *L'Ami des Lois* disparaît de l'affiche pour faire place à *Paméla* de François de Neufchâteau, qui, sous une forme plus modérée, continue l'opposition et donne lieu aux mêmes manifestations. « La tête de la Comédie-Française sera guillotinée, s'écrie Collot d'Herbois, et le reste déporté. » Le 3 septembre le comité du Salut public ordonne la fermeture du théâtre et l'arrestation des artistes ; et sur un rapport de Barrère, qui déclare que « les théâtres sont les écoles primaires des « hommes éclairés et un supplément à l'éducation « publique », la Convention approuve sa décision. Le 5 septembre et jours suivants les annonces des spectacles portaient : *Théâtre de la Nation : Relâche jusqu'à nouvel ordre*. Profitons de cette clôture pour suivre les Comé-

(1) Aujourd'hui théâtre de l'Odéon

diens-Français devant les tribunaux révolutionnaires.

De fait, dans la nuit du 3 au 4 septembre, les Comédiens et Comédiennes du Théâtre de la Nation étaient arrêtés chez eux et emprisonnés, les uns *aux Madelonnettes*, les autres à *Sainte-Pélagie*. Plus tard, ils furent transférés les hommes à *Picpus* et les femmes *aux Anglaises*, rue des Fossés-Saint-Victor. Un seul des Comédiens-Français, Molé, put échapper à l'emprisonnement. Il est vrai que, prudemment, il avait pris soin d'écrire à la porte de sa maison de la rue du Sépulcre « *Ici demeure le républicain Molé* ». Mais il fut puni de sa platitude par l'obligation dans laquelle il fut de jouer le rôle ignoble de Marat au *Théâtre National*, lui qui avait toujours joué au Théâtre-Français des rôles d'aristocrates élégants et distingués.

Cependant l'infortune qui s'abattait ainsi sur les Comédiens, loin de les accabler, les trouvait pleins d'insouciance et même de gaîté. Leur arrivée dans la prison opérée à grand bruit de rires et de chants apporta même à ceux qui y étaient déjà un peu de joie et d'espoir, suivant les *Mémoires* de madame Roland ; et les représentants de la vieille aristocratie française firent bon accueil à ces princes du théâtre.

Mais ce fut dans toute la presse un débordement de joie insultante à la nouvelle de cette incarcération. *La Feuille du Salut public* s'écrie : « *Les Comédiens ordinaires du Roi* sont enfin mis en état d'arrestation et sans doute ces laquais étourdis de l'aristocratie vont subir la peine tardive que provoquaient depuis si longtemps leurs crimes collectifs et individuels envers la Révolution. » Mais ce journal et tous ceux qui exultaient comme lui, oubliaient les services rendus par la Comédie à la Révolution, lors-

qu'elle jouait des pièces comme *le Mariage de Figaro* et plus tard *Charles IX* ou *l'École des Rois* et *la Liberté conquise* ou le *Despotisme renversé*.

Les Comédiens restèrent ainsi enfermés pendant onze mois, ne sachant pas une seule fois si la journée qui s'écoulait aurait pour eux un lendemain. C'étaient constamment autour d'eux des départs de victimes pour l'échafaud, de sinistres nouvelles qui arrivaient du dehors, et une angoisse toujours grandissante. Ce fut au 13 messidor an II (1er juillet 1794) que leur jugement fut fixé par Collot d'Herbois lui même dans une lettre adressée à Fouquier-Tinville. Puis, comme jugement signifiait alors condamnation à mort ; qu'en outre l'exécution avait toujours lieu dans les vingt-quatre heures, le 2 juillet, une multitude encore plus nombreuse qu'à l'ordinaire se pressait sur les quais et les ponts, avide de voir passer dans le fatal tombereau, ces Comédiens si souvent fêtés, applaudis et acclamés. Mais, contrairement à toutes les prévisions, un hasard aussi extraordinaire qu'heureux, vint décevoir l'attente de cette populace, avide de spectacles odieux et malsains.

Voici, en effet, à quel incident curieux les Comédiens-Français durent la vie. Nous avons sur cette affaire des renseignements certains dans une lettre insérée au *Journal des Débats*, le 5 messidor an XI (23 juin 1792) et reproduite par M. Arthur Pougin, au cours d'un article sur Labussière paru dans le *Temps*.

Collot d'Herbois venait à la date du 8 messidor an II (26 juin 1794) d'envoyer le dossier des Comédiens-Français au terrible accusateur public, Fouquier-Tinville, avec une recommandation toute spéciale ainsi conçue :

« Le comité t'envoie, citoyen, les pièces concernant une par-

tie des *ci devant Comédiens français;* tu sais, ainsi que tous les patriotes, combien ces gens là sont *contre-révolutionnaires*; tu les mettras en jugement le 13 messidor.

« A l'égard des autres il y en a quelques-uns parmi eux qui ne méritent que la déportation, au surplus nous verrons ce qu'il en faudra faire après que ceux-ci auront été jugés. »

« Collot d'Herbois. »

Un grand G à l'encre, suivant certains noms, signifiait guillotinés. Le D voulait dire déportés. Ceux désignés ainsi pour l'échafaud étaient probablement, Dazincourt, Louise et Emilie Contat et Raucourt. Les autres devaient être déportés. Fleury et Mlle Lange avaient été remis en liberté.

Mais il existait alors comme employé en qualité de commis-copiste, dans les bureaux du Comité de Salut public, c'est-à-dire au Quartier Général de la Terreur, un jeune homme nommé Charles Labussière (1). Les dossiers relatifs aux détenus qui devaient passer en jugement étaient en dernier lieu déposés sur son bureau. Il numérotait et enregistrait ces pièces, et les remettait tous les jours à deux heures de l'après-midi à un membre de la Commission populaire; quarante-huit heures après les détenus se trouvaient en jugement et presque infailliblement ensuite, conduits à l'échafaud. Sans reculer devant le péril de mort qu'il risquait évidemment, il résolut de sauver la vie à

(1) Charles-Hippolyte Labussière, né à Paris en 1768, fils d'un ancien officier de Marine, entra, comme cadet, dans le régiment de Savoie-Carignan et y resta très peu de temps. Il joua à Paris la comédie sur des théâtres de société, puis fut agréé dans les bureaux du Comité de salut public Cette figure remarquable et longtemps ignorée a tenté des écrivains : M. Claretie lui a fait jouer dans son roman de *Puy-Joli* un rôle important et M. Sardou a fait de lui le héros de son drame *Thermidor*.

un certain nombre de détenus et notamment aux Comédiens-Français. Voici comment il s'y prit : sur une vingtaine de dossiers qu'il avait à livrer, il en cacha un certain nombre, et comme le nombre augmentait incessamment, il imagina de venir la nuit à son bureau alors que le Comité de Salut public était en séance ; de faire tremper dans un seau d'eau les pièces cachés par lui, de les réduire en pâte, divisée en cinq ou six boules, dont il emplissait ses poches ; puis le matin il se rendait dans un établissement de bains et cette pâte de papier subdivisée en un grand nombre de boulettes, était lancée dans la Seine, par la fenêtre de son cabinet.

Mais cette difficile opération faillit une fois lui être fatale. Dans la nuit du 9 au 10 messidor sortant à une heure du matin de son bureau, d'où il emportait les dossiers des trois journées précédentes parmi lesquels celui des Comédiens-Français, il manqua d'etre surpris par quelques conventionnels qui se disputaient dans les couloirs du pavillon de Flore, aux Tuileries, où siégeait le Comité de Salut public. Mais heureusement, il eut le temps de se cacher avec ses dossiers dans un coffre à bois, placé là fort à propos. Collot d'Herbois et ses interlocuteurs passèrent et il parvint à s'esquiver. Dès le matin les pièces d'accusation contre les Comédiens-Français étaient englouties dans la Seine.

Bien qu'il fût fortement soupçonné, Labussière, en l'absence de preuves positives de sa culpabilité, put échapper à la mort qui le menaçait, et qu'il avait bravé avec tant de courage et même d'audace. La nécessité de recomposer un nouveau dossier, de rediger de nouvelles pièces d'accusation, entraîna forcément des délais, d'autant plus longs qu'il y avait alors accumulation de besogne et en-

combrement, à un moment où on envoyait souvent à l'échafaud quarante à cinquante têtes par jour. Cependant on finit par s'émouvoir, même à la Convention, de ces retards inexplicables, de telle sorte que Fouquier-Tinville, lui-même, se vit obligé d'adresser au Comité de police générale, autant comme excuse que comme réclamation, la lettre suivante :

Paris, 5 thermidor, an II de la République franç. une et indivis.

LIBERTÉ, ÉGALITE OU LA MORT

L'accusateur public près le Tribunal
Aux citoyens membres représentans du peuple
CHARGÉS DE LA POLICE GÉNÉRALE

« Citoyens représentans,

« La dénonciation qui a été faite ces jours derniers à la Tribune de la Convention, n'est que trop vraie ; votre bureau des détenus n'est composé que de *royalistes* et de *contre-révolutionnaires*, qui entravent la marche des affaires.

« Depuis environ deux mois, il y a un désordre total dans les pièces du Comité ; sur trente individus qui me sont désignés pour être jugés, il en manque presque toujours la moitié ou les deux tiers et quelquefois davantage : dernièrement encore tout Paris s'attendait à la mise en jugement des Comédiens-Français et je n'ai encore rien reçu de relatif à cette affaire, les représentans Couthon et Collot m'en avaient cependant parlé et j'attends encore des ordres à cet égard.

« Il m'est impossible de mettre en jugement aucun détenu sans les pièces qui mentionnent au moins le nom de la prison ; dans un pareil désordre, on a fait appeler dans les maisons d'arrêt, des personnes qui avaient été exécutées la veille. Cela peut faire un très mauvais effet dans l'esprit public... Je compte vous

remettre à la fin de cette décade, un nouveau travail sur les détenus, qui entrera, je crois dans vos vues et qui ne contribuera pas peu à consolider les bases de la République.

« Salut et fraternité,

« FOUQUIER-TINVILLE. »

Mais avant la fin de cette décade, le travail commencé pour reconstituer les pièces détruites n'était pas terminé, quand la chute de Robespierre et la Révolution thermidorienne éclatant ouvrirent les portes de la prison et sauvèrent les proscrits, objet de l'acharnement haineux de Collot-d'Herbois.

Labussière, par son courage et son habileté, avait ainsi fait échapper les Comédiens à la mort et avec eux plus d'un millier d'autres. Cet héroïque dévouement ne fut cependant connu que huit ans après. Une annotation dans l'*Histoire du Théâtre Français* d'Etienne et Martainville, publiée en 1802, le révéla au public. Puis cette note fut complétée par le récit très détaillé du *Journal des débats* auquel nous avons déjà fait allusion. Dès lors le nom de Labussière, ainsi mis en lumière, devint populaire et celui-ci fut proclamé le sauveur de la Comédie-Française. Aussi, après quelques hésitations et quelques retards, la Comédie se décida à donner le 5 avril 1803 une représentation à son bénéfice. Elle joua *Hamlet* avec Talma et Mlle Raucourt et *Les deux Pages*. A cette représentation dont le produit fut de quatorze mille francs assistait le Premier consul, qui, d'après le *Courrier des Théâtres*, fut couvert d'applaudissements à son entrée et à sa sortie. Ce même journal publia le 24 germinal an XI une lettre de Labussière aux Comédiens-Français contenant « l'expression de sa reconnaissance sans bornes ».

L'histoire des Comédiens-Français depuis leur libération jusqu'en 1799 date de la réorganisation de la Comédie, devient d'une complication extrême. Ils jouent à l'Odéon, à Louvois, à la Cité, au Marais, à Feydeau. Ils vont même parfois en province. Puis leur théâtre est fermé, ainsi que celui de la République formé, comme on l'a vu, du démembrement de la Comédie. François de Neufchâteau, alors ministre de l'Intérieur, entreprit la tâche difficile de reconstituer un Théâtre français avec les membres épars des deux théâtres disparus. Il y arriva à force d'activité et d'énergie et le 31 mai 1799 le nouveau Théâtre-Français s'ouvrit avec le *Cid* et l'*Ecole des Maris*, dans la salle de la rue de Richelieu, où il est encore aujourd'hui.

En 1802 une subvention de cent mille francs par an lui fut accordée. Puis il fut réorganisé par le décret de 1803 et par l'acte de Société du 17 avril 1804. Enfin le décret de Moscou (15 oct. 1812) modifié et complété par celui du 27 avril 1858, intervint pour inaugurer le régime en vigueur aujourd'hui.

COMÉDIE ET AUTEURS

Avant d'aborder l'examen des difficultés que la Comédie eut avec les auteurs dramatiques, il est indispensable par un court exposé historique de voir comment la coutume et les règlements avaient organisé les rapports des Comédiens français avec les auteurs (1).

Très anciennement, les auteurs dramatiques étaient considérés dans l'art du théâtre comme une quantité absolument négligeable. Ils ne jouissaient d'aucune considération et n'avaient qu'une part infime dans les bénéfices, lorsque toutefois il leur en était attribué une. Il fallut donner au public des chefs-d'œuvre pour que son attention fût attirée sur eux. Ce n'est guère en effet qu'avec le grand Corneille que nous voyons accorder quelque intérêt à la personnalité de l'auteur. Mais cette transformation dans les mœurs ne faisait pas l'affaire des Comédiens. Quelques années en effet après les débuts du

(1) Nous avons recueilli la plupart des renseignements concernant cette question dans le livre de M. Bonnassies, intitulé : *Les auteurs dramatiques et la Comédie-Française à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles d'après les documents inédits extraits des Archives du Théâtre-Français*. Paris 1874. Les Frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, 1735, nous donnent aussi d'utiles explications sur ce sujet. Voir également Chappuzeau, *Théâtre-François*.

grand tragique. une actrice du Marais, Mlle Beaupré, disait :

« M. Corneille nous a fait un grand tort : nous avions ci-devant des pièces de théâtre pour trois écus que l'on nous faisait en une nuit ; on y était accoutumé et nous gagnions beaucoup; présentement, les pièces de M. Corneille nous coûtent bien de l'argent et nous gagnons peu de chose. »

La part d'auteur de Corneille ne devait pourtant pas être colossale, mais tout est relatif. D'ailleurs Louis XIV vint améliorer encore leur situation en leur donnant des pensions. Puis le public s'habitua peu à peu à leur assigner la place qui leur convenait. En 1674, Chappuzeau s'exprimait ainsi dans son *Théâtre Français.*

« Les autheurs doivent estre considérés comme les dieux tutélaires du Théâtre; ce sont eux qui le soutiennent; ils en sont les grans apuys, et il tomberoit auec tous ses ornemens et ses pompeuses machines, si de beaux vers et d'agréables intrigues ne chatouilloient l'oreille de l'auditeur à mesure que sa veüe est diuertie par la beauté des objets qu'on luy présente. Je sçais que la Comédie ne demande pas vn Autheur qui la compose : qu'elle veut un acteur qui la récite et un théâtre où elle soit représentée auec les embellissemens qu'il luy peut donner. Mais l'inuention du Poète est l'âme qui fait mouuoir tout le corps et c'est delà principalement que le monde s'attend de tirer le plaisir qu'il va chercher au Théâtre. »

Néanmoins, à cette époque, les auteurs ne sont point susceptibles de s'enrichir, ni même de réaliser les mêmes gains que chacun de leurs interprètes. Leur situation restera encore longtemps inférieure à celle des Comédiens.

Dès qu'une pièce était publiée, tous les théâtres pou-

vaient la jouer, la propriété littéraire n'existant pas ; aussi les auteurs ne publiaient-ils leurs pièces que lorsqu'ils avaient acquis la certitude qu'ils n'en pourraient plus tirer d'argent. Ils attendaient pour cela que l'infériorité des recettes ait obligé les Comédiens à cesser de la jouer. Ils pouvaient d'ailleurs la vendre à plusieurs théâtres à la fois. C'est ainsi que Racine enleva la pièce d'*Alexandre* au Palais Royal au milieu de ses représentations pour la porter à l'Hôtel de Bourgogne. Molière lui supprima sa part d'auteur, mais ne lui fit pas de procès, ce qui prouve qu'il ne se reconnaissait pas le droit de s'opposer à l'enlèvement. Habituellement les Comédiens évitaient de tels désagréments en conservant le manuscrit de l'auteur et en ne le lui rendant que quand tout le succès dont la pièce était capable avait été épuisé. C'était donc un simple achat de manuscrit que les Comédiens faisaient à l'auteur.

Le payement consistait soit en une somme d'argent une fois donnée, soit en une part dans les bénéfices. L'établissement du droit d'auteur proportionné à la recette remonterait, suivant Léris, à 1653. Tristan l'Hermite s'était chargé de lire *Les Rivales* de Quinault aux Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Ceux-ci croyant la pièce du lecteur en offrirent 100 écus. Mais, apprenant qu'elle était d'un jeune homme ils n'en voulurent plus donner que 50. Tristan insista et leur proposa d'accorder dorénavant aux auteurs le neuvième de la recette, les frais déduits, tant qu'on jouerait les pièces dans la nouveauté, après quoi elles appartiendraient aux Comédiens. Ce qui fut accepté. Mais ce taux du neuvième paraît être de pure invention car nous n'en trouvons trace nulle part ailleurs pour cette époque.

Après la mort de Molière, la troupe Guénégaud ayant

appris que des Comédiens de campagne jouaient la pièce du *Malade Imaginaire*, après en avoir surpris une copie, prièrent le roi de consacrer par un acte de sa volonté la *Coutume dramatique*. Louis XIV y consentit et une ordonnance du 12 janvier 1674 défendit à tous Comédiens autres que ceux de la Troupe de Guénégaud de représenter la pièce jusqu'à ce qu'elle fut imprimée. Il s'agissait d'une pièce dont l'auteur était mort ; à qui allait-on payer les droits d'auteur ? Mlle Molière, dont la voix était prépondérante à ce moment dans la troupe, à raison des services qu'elle rendait, obtint qu'il lui fût alloué une demi-part, comme héritière des droits de son mari. Il en fut de même quand la Troupe fit mettre en vers *Le Festin de pierre* par Thomas Corneille. La pièce ainsi refaite fut considérée comme une pièce nouvelle et payée en une fois deux cents louis d'or (2.200 liv.) qui furent partagés par moitié entre Mlle Molière et Thomas Corneille (8 mars 1677). Cela semble extraordinaire, car la Troupe ne devait évidemment rien à Mlle Molière puisqu'il s'agissait d'une pièce qui avait été déjà jouée. Les Comédiens furent exceptionnellement généreux en raison de la notoriété des auteurs (les pièces de Thomas Corneille faisaient en effet plus d'argent que celles de Pierre). L'assemblage de ces deux noms célèbres pour une même pièce devait en assurer le succès, c'est ce qui explique la somme relativement considérable qui fut versée aux auteurs.

A cette époque les Comédiens ont toujours un ou plusieurs d'entre eux qui sont les auteurs attitrés de la troupe. Les auteurs externes étaient l'exception. La pièce une fois lue et acceptée, on traitait avec l'auteur. Parfois on la lui payait à forfait. Le prix dépassait rarement 200 pistoles. Si la pièce avait ensuite un succès exceptionnel les Comé-

diens faisaient un cadeau à l'auteur. Mais le plus souvent l'auteur devenait momentanément sociétaire pendant tout le temps que durait sa pièce. La durée était proportionnée au succès obtenu. Plus tard elle fut réglementée par l'autorité qui décida qu'une pièce tomberait *dans les règles* lorsque les recettes seraient au-dessous du *minimum* fixé. C'est ce qu'on appela la *chute dans les règles*.

L'auteur obtenait ainsi, suivant sa notoriété et son talent, une ou deux parts dans les bénéfices. On a calculé que Molière a touché ainsi environ 60.000 livres de droits d'auteur. Jusqu'en 1685, date à laquelle le nombre des parts fut fixé définitivement à vingt-trois, la rémunération des auteurs dramatiques fut très variable.

Les Comédiens au XVII[e] siècle ont encore une troisième manière de rétribuer les auteurs qui est de ne leur donner rien ou à peu près. Celle-là s'applique aux débutants qui devront se contenter, au dire de Chappuzeau, « de l'honneur qu'on leur fait de produire leurs ouvrages ». Et même dans ce dernier cas l'usage était qu'après la conclusion du marché, Auteur et Comédiens allaient au cabaret voisin « se régaler » ensemble (1).

Les premiers règlements relatifs aux droits d'auteurs que l'on trouve aux archives de la Comédie datent de 1682. Nous ne les avons d'ailleurs que d'une façon incomplète, et il n'est pas douteux qu'il en fut fait d'autres antérieu-

(1) On peut lire dans Chappuzeau : « Mais pour vne première pièce et à vn Autheur dont le nom n'est pas connu, ils ne donnent point d'argent, ou n'en donnent que fort peu, ne le considérant que comme vn aprentif qui se doit contenter de l'honneur qu'on luy fait de produire son ouurage. Enfin la pièce leüe et acceptée à la condition du contant ou des deux parts. le plus souuent l'Autheur et les Comédiens ne se quittent point sans se régaler ensemble, ce qui conclud le Traité. »

rement. Nous en possédons quelques-uns de l'année 1683. Ce sont des décisions prises par les Comédiens en assemblée. Deux ans après, la question est prévue par le règlement de la Dauphine du 3 avril 1685 (1). Ce dernier règlement ordonne :

Art. 5. — Les rôles distribués jusqu'alors par les auteurs demeureront en l'état et la troupe les fera doubler par les Comédiens qu'elle en jugera le plus capables.

L'article 6 sanctionnant la décision de l'Assemblée du 11 octobre 1683 assure aux auteurs, le droit de faire les distributions et leur enjoint de les faire en double; il défère officiellement les contestations qui surviendront aux Premiers Gentilshommes de la Chambre.

Par l'article 7, il est établi qu'aucune pièce ancienne ou nouvelle ne sera jouée sans une décision de la Comédie assemblée.

En 1688, il est fait en assemblée un nouveau règlement pour les entrées. Tout porte à croire qu'il en fut fait un en même temps pour les auteurs. Mais il n'a pas été retrouvé. En 1689, quand la Comédie vint s'établir rue des Fossés, elle décida qu'en raison de l'augmentation de ses frais, elle retranchait le supplément qu'elle donnait aux auteurs pour les pièces nouvelles; mais de quel supplément s'agissait-il ? Voilà ce que nous ignorons.

En 1697, la Comédie rédige un règlement explicite de ses rapports avec les auteurs, ou renouvelle celui qu'elle avait sans doute fait en 1688. Il fut renouvelé et imprimé textuellement en 1726. Il porte en résumé que :

L'Assemblée délibère en dehors de l'auteur pour la réception d'une pièce. La pièce reçue, l'auteur distribue les rôles à son

(1) Frères Parfaict.

gré. L'auteur doit toujours être nommé avant l'acceptation définitive. Les pièces d'auteurs externes sont jouées de préférence l'hiver (1).

En hiver (de la Toussaint à Pâques) on joue les pièces nouvelles jusqu'à ce que la recette s'abaisse deux fois de suite à 550 liv. ; alors on les quitte sans retour pour l'auteur;

L'auteur choisit la petite pièce en un acte qu'on jouera avec la sienne.

En été (de Pâques à la Toussaint) la pièce est quittée sans retour pour l'auteur lorsqu'on fait deux recettes de suite de 350 liv. et au dessous.

Les pièce nouvelles commencées l'été et continuées l'hiver, sont censées pièces d'hiver et vice versa.

Dans les pièces à spectacle les frais supplémentaires doivent être ajoutés aux sommes précédentes pour fixer le minimum.

Les auteurs ont deux parts sur 18 (un neuvième) dans les pièces nouvelles en 5 actes sérieuses ou comiques, c'est-à-dire que tous frais étant payés, on partage la recette en 18 parts dont l'auteur prend deux.

Les auteurs des petites comédies nouvelles en trois actes ou en un, ont le dix-huitième de la recette dans les mêmes conditions.

On ne reçoit point de petites comédies pendant l'hiver. Afin d'éviter les contestations on fait connaître ces règles aux auteurs avant la lecture de leurs pièces.

Deux ans après les Comédiens font en séance du 27 avril 1699 un nouveau règlement que nous retrouvons dans les feuilles d'assemblée aux archives du théâtre. Il

(1) Nous lisons à ce sujet dans Chappuzeau : « Toutes les saisons de l'année sont bonnes pour les bonnes Comédies : mais les grans Autheurs ne veulent guere exposer leurs pièces nouuelles que depuis la Toussaint jusqu'à Pasques, lors que toute la Cour est rassemblée au Louure ou à Saint-Germain. Ainsi l'hyuer est destiné pour les pièces héroïques et les comiques règnent l'Esté, la gaye saison voulant des divertissements de même nature.»

y est décidé que les représentations d'une pièce cesseront quand les minima de 550 et 350 livres auront été dépassés non pas deux fois de suite, mais deux fois indistinctement. Cependant, le 30 novembre de la même année, la Comédie revient sur ce règlement et décide en assemblée que les pièces ne tomberont dans les règles que lorsque les recettes seront descendues au dessous des *minima* deux fois de suite ou trois fois indistinctement.

Le règlement du 27 octobre 1712, qui est surtout relatif au répertoire, contient néanmoins un passage concernant les auteurs. Les gentilshommes ayant appris que le caprice des Comédiens refuse souvent aux auteurs le droit d'entrer à la Comédie, leur enjoignent de laisser entrer ceux qui ont des pièces reçues et jouées (1), exceptés toutefois ceux qui auraient fait ensuite des pièces pour la Foire, ou qui troubleraient le spectacle « par des cabales et critiques injurieuses » (2).

Le règlement donné par les gentilshommes, le 15 novembre 1719, porte que la distribution des rôles appartient aux Auteurs et que les Comédiens qui refuseraient d'en accepter un encourraient une amende de 100 livres ou plus. En outre, les Auteurs devaient auparavant présenter leur pièce au Gentilhomme en année. Enfin, quand une pièce avait deux auteurs, un seul jouissait de l'entrée et de la rétribution.

(1) Ceux qui avaient fait jouer au moins une pièce en 3 actes jouissaient de l'entrée leur vie durant. Les auteurs d'une pièce en un acte n'en jouissaient que pendant trois ans.

(2) On peut lire à ce sujet le compte rendu d'un procès fait par un peintre auquel la Comédie avait concédé une entrée en échange d'un tableau. (*Gaz. des Trib.*, 27 août 1851).

Voir également un procès de ce genre en 1852. (*Gaz. des Trib.*, 9 déc. 1852.)

Le règlement de 1697 fut, nous l'avons dit, renouvelé et publié le 8 mai 1726. Cet imprimé est intitulé : *Anciennes Règles de MM. les Auteurs avec les Comédiens du Roi, qui ont été exécutez ci-devant, et qui doivent l'être indispensablement à l'avenir pour leur bien commun, à moins qu'il ne soit fait entre eux, par écrit. quelques conditions particulières qui y dérogent.*

Le 18 avril 1746 la Comédie décide que « les lectures des pièces réglées à la même heure et dans les mêmes conditions que les assemblées, ne pourront être indiquées que par les rapports des semainiers, ou d'un Comédien, qui jugeront si elles sont dignes d'être faites en assemblée ».

Le 21 mars 1749, un arrêt du Conseil déclara les parts d'auteurs insaisissables à propos de Crébillon, qu'une opposition faite entre les mains des Comédiens empêchait de toucher ses droits pour *Catilina.*

Les Auteurs sont donc traités à cette époque par les Comédiens le plus légèrement du monde et ils sont absolument à leur discrétion. Ceux-ci leur dictent leurs conditions et ils sont obligés de les accepter bon gré mal gré. La faute de ce déplorable état de choses en était à l'autorité qui mettait un retard regrettable à réglementer la question et à assurer aux auteurs les droits qu'ils faisaient valoir à juste titre. Ni l'arrêt du Conseil du 18 juin 1757, qui donne à la Comédie-Française une existence légale, ni l'acte de société du 9 juin 1758 ne font seulement allusion aux auteurs dramatiques. Seul le règlement d'administration intérieure du 23 décembre 1757, donné par les Gentilshommes, règle les rapports des auteurs avec les Comédiens, dans les articles 40 à 66. Il constate (art. 40) que les anciens règlements ne sont plus exécutés et reconnaît d'ailleurs

la nécessité d'y apporter des modifications. Puis il décide que la part d'auteur est du neuvième de la recette nette pour les pièces en 5 actes, du douzième pour les pièces en 3 actes et du dix-huitième pour celles en 1 acte. L'auteur peut interrompre les représentations de sa pièce dans la nouveauté pour se ménager une reprise à une époque dont il convient avec la Comédie. La pièce est jouée jusqu'à ce que la recette descende deux fois de suite ou trois fois indistinctement au dessous de 1.200 livres l'hiver et de 800 l'été (1), auquel cas la pièce devient la propriété des Comédiens.

A la date de 1761, de Mouhy nous signale un arrêt du Parlement déclarant la nullité de la réclamation du neuvième par les auteurs, passé le temps de la prescription.

Le règlement général de 1757 fut modifié par celui du 1er juillet 1766. Ce dernier décide que la pièce, avant d'être lue à l'Assemblée, devra être déclarée digne de la lecture par un examinateur désigné par les Comédiens. Comme précédemment, aucun acteur ne peut refuser un rôle que lui assigne l'auteur, à peine de 100 livres d'amende et, en cas de récidive, à peine de la privation de sa part dans les représentations de cette pièce. Enfin l'auteur ne peut demander une reprise que si la pièce a obtenu en hiver douze représentations au dessus de 1.200 livres et en été dix au dessus de 800 livres. Mais l'auteur ne perd ses droits que si dans le cours de ces douze ou dix représentations, la recette est descendue deux fois au dessous des chiffres indiqués.

(1) On voit que les minima de 550 et de 350 liv. étaient élevés par cette mesure. Mais il faut se rappeler que depuis 60 ans, surtout depuis la révolution qu'apporta le système de Law dans le numéraire, la valeur de l'argent avait fort diminué.

Les modifications apportées par ce règlement sont donc notables. Mais dans la pratique la plupart de ces obligations étaient presque aussitôt violées qu'ordonnées. La seule clause de ces règlements qui fût réellement observée était celle qui fixait le moment de la chute dans les règles. Et encore la Comédie avait-elle mille moyens de le devancer.

Néanmoins le règlement de 1766 fut, sauf quelques modifications, la base des relations entre les Auteurs et les Comédiens jusqu'en 1780.

Cependant bien avant cette date les auteurs, las de supporter passivement le joug des Comédiens, se préparèrent peu à peu à une vigoureuse émancipation . En 1768, un ouvrage intitulé : *Causes de la décadence du goût sur le Théâtre*, attaquait vivement les Comédiens, et la même année Rochon de Chabannes réclamait à grand bruit une deuxième scène. Cailhava, récemment, avait aussi publié ses *Causes de la décadence du Théâtre-Français et moyens de le faire refleurir, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second Théâtre français*. La guerre était donc déclarée, ainsi qu'en témoignent ces premières escarmouches. En 1769, de Belloy se prit de querelle avec eux à propos d'une reprise du *Siège de Calais* (1) et eut gain de cause auprès de l'autorité, sans néanmoins pouvoir obtenir un privilège pour faire imprimer ses pièces avec permission à tous les théâtres, sauf à la Comédie, de

(1) Cette pièce patriotique avait excité parmi les Contemporains un engouement extraordinaire, qui fut d'ailleurs d'assez courte durée. Le duc d'Agen, un des seigneurs les plus spirituels de la Cour, avait osé déclarer qu'il n'était pas partisan de la pièce. Or, à ce moment, louer ou critiquer le *Siège de Calais* n'était plus une affaire de goût, mais une affaire d'Etat. Le roi lui dit : « Vous n'êtes donc pas bon Français ? » — « Sire, répondit-il, je voudrais que les vers de la pièce fussent aussi bons français que moi. »

les jouer. On ajoute que ces discussions le firent mourir de chagrin.

En 1773, Mercier, dans un chapitre de son *Essai sur l'art dramatique*, maltraita les Comédiens. Ceux-ci refusèrent alors de jouer un de ses drames qui était reçu et d'en recevoir un autre qu'il présentait. Alors, il fit paraître un mémoire, concluant à ce que ses adversaires fussent contraints de représenter sa pièce et punis pour l'avoir traité de libelliste dans leurs registres. Puis deux ans plus tard, il présente une requête à la Grand'Chambre et son avocat, Henrion de Pansey, publie un long mémoire dans lequel il revient également sur les réclamations de Lonvay. Mercier voit alors supprimer ses entrées et il est tancé vertement par le Lieutenant de police sur les violences du mémoire. Mais il tient bon. Menacé par Duras d'une lettre de cachet, il va se mettre sous la protection du Parlement et la lettre déjà faite est révoquée. De nouveaux mémoires paraissent alors de Henrion, de François de Neufchâteau, de Mallet. Malesherbes, favorable aux gens de lettres, se charge du rapport au Conseil. Noprats et Serée appuient d'une consultation, le 8 avril 1775, un mémoire que rédige Palissot à propos du refus de ses *Courtisanes* et, quelque temps après, Cailhava publie une lettre, adressée à ce dernier sur le refus en question, dans laquelle il attaque les Comédiens et propose un comité de lecture composé de gens de lettres. — Mercier, dans son mémoire, contestait l'autorité des Premiers Gentilshommes de la Chambre et la compétence du Conseil. Il attaquait le règlement de 1766 comme illégal parce qu'il n'avait pas été enregistré et ne reconnaissait que celui du 23 décembre 1757, comme le seul qu'eut ordonné de faire l'arrêt du 18 juin. Malheureusement, en pareille matière, le droit strict n'avait pas souvent prévalu,

Mercier méritait pourtant de réussir. Il avait fait dans ce but tous les efforts possibles. Voulant, en effet, plaider lui-même son procès, il s'était, au préalable, fait recevoir avocat. Puis, après s'être arrangé de manière à faire constater le refus de le laisser entrer à la Comédie, il assigna les Comédiens au Châtelet. Ceux-ci furent condamnés par défaut à 200 écus de dommages-intérêts. Mais ils parvinrent à faire évoquer au Conseil ce procès comme connexe à d'autres contestations avec les auteurs et actuellement pendantes devant cette juridiction. Un arrêt intervint comme nous le verrons le 17 mars 1780.

Pendant l'affaire Mercier en 1774, Lonvay de la Saussaye avait également un différend avec les Comédiens. Il leur avait recommandé la simplicité dans la mise en scène de sa *Journée Lacédémonienne*. On n'est pas moins exigeant. Cependant cette demande déplut aux actrices qui n'en tinrent pas compte. Il insista. La Comédie, piquée de son insistance, se mit à monter la pièce avec un luxe sans précédent. Mais le plus délicieux de l'affaire fut qu'au moment où l'auteur se présenta pour toucher ses droits, on lui remit ironiquement à leur place une note à payer. Le compte se soldait, au dire des Comédiens, par une somme de 101 livres, 8 sols, 6 deniers dont il était redevable, pour frais extraordinaires (1). L'auteur qui avait supporté de voir sa pièce montée d'une façon toute différente de celle qu'il avait rêvée, ne trouva plus de son goût que cette mauvaise plaisanterie se continuât, et il publia aussitôt un mémoire fulminant. Malheureusement la question, portée au Conseil, y resta enterrée.

(1) « Partant pour son droit acquis du douzième de la recette des *cinq* représentations de sa pièce, l'auteur *redoit* la somme de 101 liv. 8 sols, 8 deniers à la Comédie. »

En 1776 et 1777 la guerre continua sous forme de pamphlets dramatiques. La Comédie joua la *Lecture interrompue* du chevalier de Cubières, d'abord intitulée *le Dramomane*, visant la personnalité de Mercier; et les auteurs publièrent *les Comédiens ou le Foyer*, pièce satirique contre leurs adversaires.

Mais un vigoureux auxiliaire venait de leur surgir, Beaumarchais, le véritable fondateur de la Société des auteurs dramatiques. Toutes les questions d'émancipation étaient à l'ordre du jour. La propriété littéraire des livres allait être garantie par des arrêts de 1777 et de 1778. Beaumarchais voulut hardiment revendiquer les mêmes droits en faveur de celle des auteurs dramatiques (1).

Il était cependant, au début de sa carrière, dans les meilleurs termes avec les Comédiens-Français et même très aimé d'eux, car il leur avait fait cadeau de ses deux premières pièces. Il fallut que les Comédiens se montrassent trop ardents dans leur cupidité, pour que les bonnes relations qui existaient entre eux se fussent changées aussi rapidement en querelles. Le premier nuage qui se montra à l'horizon fut la découverte faite par Beaumarchais des efforts tentés par les Comédiens pour faire tomber sa pièce du *Barbier de Séville* dans les règles, afin de la confisquer à leur profit. Il leur écrit à ce sujet le 20 décembre 1775 pour leur recommander d'éviter de donner le *Barbier* « pour lui faire boucher un trou, dans lequel il courrait le hasard de s'engloutir tout vivant au grand détriment de son existence et de ses intérêts ». L'attention de l'écrivain était alors éveillée sur ces règlements étranges et draco-

(1) Pour tous les détails relatifs à cette affaire nous avons eu surtout recours au si intéressant ouvrage de M. de Loménie: *Beaumarchais et son temps*, Paris, 1855, tome II.

niens qui constituaient la spoliation organisée des auteurs dramatiques au profit des Comédiens. D'un naturel très combatif, amateur d'affaires difficiles, dans lesquelles il y avait à faire triompher le bon droit, trop riche d'ailleurs pour pouvoir être taxé de cupidité, Beaumarchais se décida à prendre en mains la cause de ses confrères.

Un jour qu'on lui proposait à l'assemblée des Comédiens de lui jouer sa pièce du *Barbier*, encore un certain nombre de fois qu'on lui demandait de fixer lui-même, au bout desquelles elle eût appartenu à la Comédie, il répondit :

— « Puisque vous le permettez, je demande qu'on la joue à mon profit mille et une fois. Monsieur, vous êtes bien modeste. — Modeste, Messieurs, comme vous êtes justes, quelle manie avez-vous donc d'hériter de gens qui ne sont pas morts? Ma pièce ne pouvant être à vous qu'en tombant à une modique recette, vous devriez désirer au contraire qu'elle ne vous appartînt jamais Les huit neuvièmes de cent louis, ne valent-ils pas mieux que neuf neuvièmes de cinquante? Je vois, Messieurs, que vous aimez beaucoup plus vos intérêts que vous ne les entendez — Depuis, ajoute Beaumarchais, j'ai été instruit que la Comédie faisait cette proposition à presque tous les auteurs dramatiques. »

Un des Premiers Gentilshommes de la Chambre, le duc de Richelieu, fatigué de ces conflits, voyant les sollicitation dont Beaumarchais était l'objet de la part d'un certain nombre de ses confrères, Sedaine entre autres, et ayant pleine confiance dans son impartialité, se décida à le prendre comme arbitre conciliateur dans cette difficultueuse affaire, et l'autorisa, pour lui permettre d'accomplir sa mission, à compulser les registres de la Comédie. Mais, lorsque l'écrivain se présenta au théâtre avec la lettre du

maréchal, les Comédiens indignés refusèrent la communication demandée et déclarèrent que le duc de Richelieu n'avait pas plus de droits que Beaumarchais à examiner leur livre de recettes

Cet échec qu'il éprouvait ainsi changea complètement les intentions bienveillantes de Beaumarchais à l'égard des Comédiens. Il se décida alors à agir pour lui-même. C'était d'ailleurs un moyen d'arriver à des réformes générales, ce que comprit le duc de Richelieu qui l'approuva. Quand le *Barbier de Séville* eut atteint sa trente-deuxième représentation, il demanda un compte exact de ce qui lui revenait. Inquiets de cette demande, les Comédiens lui députèrent l'acteur Desessarts, chargé de sonder ses intentions et de lui apporter 4.506 livres représentant ses droits d'auteur pour trente-deux représentations du *Barbier*.

« Aucun compte, dit Beaumarchais, n'étant joint à ces offres. je n'acceptai point l'argent quoique M. Desessarts m'en pressât le plus poliment du monde, car on le lui avait fort recommandé. — Il y a beaucoup d'objets, me dit-il, sur lesquels nous ne pouvons offrir à Messieurs les auteurs qu'une *cote mal taillée*. — Ce que je demande à la Comédie, beaucoup plus que l'argent, lui répondis-je, est *une cote bien taillée*, un compte exact, qui puisse servir de type et de modèle à tous les décomptes futurs et ramener la paix entre les acteurs et les auteurs, — Je vois bien, me dit-il, en secouant la tête, que vous voulez ouvrir une querelle avec la Comédie Au contraire, Monsieur, et plaise au dieu des vers que je puisse les terminer toutes à l'avantage égal des parties. Et il remporta son argent. »

Trois jours après, Beaumarchais écrit aux Comédiens pour réclamer ce compte régulier. Au bout de quinze jours la Comédie lui envoie un simple bordereau sans signature. Beaumarchais renvoie le bordereau en demandant

que quelqu'un le signe et le certifie *véritable*. « M. Deses-« sarts, écrit-il, qui fut praticien public (procureur) avant « d'être Comédien du roi, vous assurera que ma demande est raisonnable. » La Comédie répond que le compte ne peut être certifié véritable que pour le produit de la porte; que quant aux autres éléments de la recette on ne peut lui donner de compte que par aperçu et ici l'on revient sur le procédé favori : *une cote mal taillée*. Beaumarchais réplique alors par une lettre dans laquelle il leur conseille d'avoir un peu plus de méthode dans leurs calculs et il leur donne une leçon de tenue de livres. Puis après leur avoir enseigné comment ils doivent s'y prendre pour fournir aux auteurs des comptes exacts, il termine ainsi : « Croyez-moi, Messieurs, point de cote mal taillée avec les gens de lettres. Trop fiers pour accepter des grâces, ils sont trop mal aisés pour essuyer des pertes. »

Cette complaisante ou ironique leçon de tenue de livres, ne fut point goûtée par les Comédiens. Ils répondirent qu'ils allaient assembler les avocats formant le Conseil de la Comédie et nommer quatre Comédiens commissaires pour examiner la chose. « Assembler, dit Beaumarchais. « tout un Conseil d'avocats et de commissaires pour con-« sulter si l'on doit ou non m'envoyer un bordereau exact « et signé de mes droits d'auteurs sur les représentations « de ma pièce, me parut un préalable assez étrange. » Cependant les mois s'écoulaient sans que le Conseil annoncé fût rassemblé et on ne jouait plus le *Barbier de Séville*.

Beaumarchais insista alors avec plus de vivacité, ce qui détermina les Comédiens à solliciter l'appui du duc de Duras qui intervint et pria le réclamant de discuter la question avec lui. Beaumarchais se rendit aussitôt auprès de lui et arriva à le convaincre. Le duc déclara qu'il était

temps d'en finir avec ces débats où les auteurs étaient à la merci des Comédiens. Il proposa de substituer à ces comptes arbitraires un règlement nouveau où les droits des deux parties seraient stipulés de la manière la plus claire, la plus précise et la plus équitable. Puis il invita Beaumarchais à lui soumettre un plan, après avoir consulté quelques-uns de ses confrères. Beaumarchais répondit qu'il voulait les assembler tous et qu'il soumettrait un plan élaboré en commun.

Beaumarchais adresse alors aux auteurs cette fameuse circulaire dans laquelle il les prie de lui « faire l'honneur d'agréer sa soupe », après quoi on discutera la question des rapports des Auteurs et des Comédiens-Français. La première société des auteurs dramatiques se trouvait ainsi fondée.

Mais, réunir un nombre assez imposant d'auteurs dramatiques, plus ou moins rivaux les uns des autres, pour que leur décision ait du poids et de l'autorité, n'était pas chose facile. Les uns, comme La Harpe, ne voulaient pas se rendre à l'invitation commune, pour ne pas se rencontrer avec de mortels ennemis. D'autres, vieux et sans ardeur, comme Collé, ne voulaient pas se jeter dans la mêlée et se contentaient de former des vœux pour la réussite de cette difficile entreprise. « Je suis vieux et dégoûté, « écrit-il, de cette chère troupe royale, Dieu nous en en- « voie une autre ! Depuis trois ans je ne vois ni Comédiens « ni Comédiennes.

De tous ces gens-là
J'en ai jusque-là.

« Je n'en souhaite pas moins, Monsieur, la réussite de « votre projet. » Ce vieil auteur, qui se comparaît, dans une

autre lettre à Beaumarchais, au rat de la Fable qui s'est retiré dans un fromage de Hollande, disait des *calculs* des Comédiens ce vers de Corneille :

> Le héros voit la fourbe et s'en moque dans l'âme

et de leurs procédés impolis et désobligeants ce vers de Piron dans *Callisthène* :

> A force de mépris, je me trouve paisible.

Diderot invoque à peu près les mêmes motifs à l'appui de son refus. « Je n'ai participé, écrit-il, à aucune de ces « choses et il me serait impossible de participer à celles « qui suivront. Je passe ma vie à la campagne presque « aussi étranger aux affaires de la ville qu'oublié de ses « habitants. Permettez que je m'en tienne à faire des vœux « pour votre succès. »

D'autres auteurs se dérobent pour des motifs différents. Les uns, pour lesquels le théâtre n'est qu'un accessoire et qui ont une bonne situation ailleurs, craignent qu'on les accuse de cupidité. Les autres, ont des raisons majeures de refuser, comme Poinsinet de Sivry par exemple, l'auteur de *Briséis*, qui demande à Beaumarchais « de trouver bon qu'il remette la partie du dîner à une autre fois ». Il était au For-l'Évêque emprisonné pour dettes. L'amphitryon ne crut pas devoir insister.

Malgré tous ces empêchements, l'appel aux armes de Beaumarchais fut accueilli avec enthousiasme. Et les premiers « États généraux de l'art dramatique » comme les appelait Chamfort, se tinrent pour la première fois le 3 juillet 1777, chez Beaumarchais. Vingt trois auteurs dramatiques étaient présents. Quatre commissaires furent immédiatement élus : Beaumarchais, Saurin, Marmontel, Sedaine. Puis

ces « insurgens », suivant le mot de Diderot (1), se mettent à préparer la déclaration d'indépendance contre les Comédiens. Voilà donc l'affaire complètement transformée. Il ne s'agissait plus du compte demandé par Beaumarchais et qu'il n'avait pu encore obtenir après un an de démarches et de patience, mais d'un règlement nouveau devant assurer aux auteurs un sort plus équitable. Malheureusement la Comédie ne voulait pas plus de ce règlement que d'un compte détaillé. Aussi, les Comédiens se récrièrent-ils vivement, en apprenant cette réunion des auteurs dirigée contre eux. « Ils les voulaient bien en baguettes, mais ils les redoutaient en faisceau. »

Le premier travail des commissaires fut un mémoire présenté à Duras. Ce mémoire n'a pas été retrouvé aux archives de la Comédie. Framery (2) prétend que les auteurs y demandaient la reconnaissance de la propriété littéraire perpétuelle. Un mémoire des Comédiens assure qu'ils y émirent la prétention de se rendre maîtres de la Comédie, de la réception des pièces et même de la présidence des assemblées, ainsi que de retirer leurs pièces quand elles seraient tombées deux fois de suite à quinze cents livres en hiver et à onze cents en été et de s'engager à ne plus faire don de leurs pièces aux Comédiens non plus qu'à en traiter à forfait; enfin qu'ils n'insistèrent pas devant l'énergique protestation des Comédiens. Ceci paraît un peu exagéré. En tout cas il est possible que les auteurs aient demandé le plus pour avoir le moins.

(1) Faisant allusion à ce qu'on appelait alors l'*insurgence* des Américains, dont Beaumarchais se mêlait au même moment avec la même ardeur.

(2) Auteur de l'*Organisation des spectacles de Paris*.

Les Comédiens s'étaient assemblés de leur côté et avaient appelé à leur aide quatre ou cinq avocats, le fameux Gerbier en tête, et se préparaient à faire une vigoureuse résistance. Ils répondirent aussitôt au mémoire des auteurs. Dans cette réponse, ils prétendent que les auteurs veulent les dépouiller et que leurs prédécesseurs n'étaient pas si exigeants à leur égard. Que cependant les frais de la comédie ont augmenté dans des proportions considérables. Puis ils déclarent que « la profession d'écrivain n'est pas un métier spécial comme celle d'acteur, elle s'exerce en même temps que d'autres ; elle conduit à la célébrité, aux honneurs ; celle de comédien est ingrate, exclusive de toute autre ; on y est abreuvé de dégoûts et l'on n'y recueille que mille livres de pension à la fin d'une longue carrière. » Cette dernière considération nous fait songer aux mémoires que les Comédiens dressaient contre les Forains sous Louis XIV, et dans lesquels ils s'efforçaient toujours de se faire passer pour les plus infortunés des hommes.

Malheureusement l'esprit de jalousie qui engendre fatalement la division, ne tarda pas à faire son apparition dans les rangs de l'armée des auteurs. Les Comédiens au contraire marchent au combat parfaitement unis. Ils paient largement d'habiles avocats et ils savent user avec adresse de l'influence toute-puissante du personnel féminin de la corporation que Gudin (1) compare au « bataillon de Catherine de Médicis, dispersant avec des caresses l'armée de Henri IV ». Enfin ils savent se ménager, parmi les auteurs eux-mêmes, des alliés et des défenseurs. C'est ainsi qu'ils avaient reçu et joué une très mauvaise tragédie, *Nadir*, par Dubuisson, à la condition

(1) *Histoire de Beaumarchais.*

que cet auteur se prononcerait contre ses confrères. Ce Dubuisson avait publié sa pièce avec une préface très injurieuse pour la société des auteurs et, ce qui était plus grave, Suard, alors censeur, s'était en quelque sorte associé à l'attaque de Dubuisson, en approuvant sa préface et sa pièce. De là grand émoi chez les auteurs dramatiques qui supplient Beaumarchais de ne pas laisser passer une chose pareille. La Harpe demande qu'on délibère immédiatement sur les moyens de faire justice de « l'incroyable préface de l'incroyable tragédie de *Nadir* ». Beaumarchais rédige, au nom de la société, une plainte au ministre Amelot, pour demander soit l'interdiction de la pièce et le désavœu de Suard, soit la permission pour la société de répondre par un mémoire public. Mais le ministre Amelot ordonne le silence et promet de joindre l'incident au fond du procès. Des auteurs s'indignent d'une telle réponse et surtout Marmontel qui déclare qu'on se moque d'eux. Celui-ci excite Beaumarchais à montrer de la vigueur et à faire un bon mémoire. Mais personnellement il ne veut rien faire et est toujours occupé quand Beaumarchais a besoin de lui. Comme l'écrivain lui en faisait un reproche, il lui répond une lettre curieuse dans laquelle il lui déclare que :

« La raison, l'exacte justice appuyées de votre éloquence et de votre excellente judiciaire. n'ont pas besoin de mon secours; et je me rappelle, à ce propos, un conte de mon Limosin (1): Un curé, grand chasseur, disait la Messe, et comme il en était au *Lavabo*, il entendit l'aboi des chiens qui avaient fait partir le lièvre; il demanda au clerc : Briffault y est-il ? — Oui, Monsieur le curé. — En ce cas le lièvre est f...., *Lavabo inter innocentes manus meas*, etc. »

(1) Marmontel etait Limousin.

Briffault c'est Beaumarchais, et le lièvre la Comédie. Ce lièvre n'est pas facile à attraper ; mais Marmontel, qui joue le rôle du curé, s'en lave les mains. Cependant Beaumarchais, infatigable, continue la lutte avec succès, bien qu'il soit si mal secondé.

Il obtient de la Ferté, alors intendant des menus, l'ordre de lui communiquer les états de recettes et de dépenses de la Comédie pendant trois ans. C'est alors que l'auteur du *Barbier*, auquel cette communication fut faite, s'aperçut, ainsi que d'ailleurs il s'en doutait, que les Comédiens lui avaient donné beaucoup moins qu'il ne lui était dû pour son ouvrage, parce qu'ils exagéraient leurs frais et qu'ils ne faisaient pas entrer en compte le produit de l'abonnement et des petites loges.

Le 1er mars 1780, la Comédie s'assemble avec son conseil. Gerbier lui expose les échanges de vues qui ont été faits dans les conférences qu'il vient d'avoir avec Beaumarchais. Celui-ci, après avoir examiné les états de recettes et dépenses de la Comédie, estime qu'on doit considérer comme dépenses étrangères aux auteurs les pensions des Comédiens et employés retirés, les rentes de dettes et d'emprunts, les jetons de répertoire, ceux des pensionnaires, les feux, les gages des soldats, des assistants, les frais des voyages à la Cour, la capitation et le vingtième, les intérêts des fonds d'acteurs et même les parts d'auteurs, et que le neuvième attribué aux auteurs doit être libre de tous ces frais. De même, la Comédie ne devait déduire le quart des pauvres que d'après l'abonnement, c'est-à-dire ce qu'elle payait réellement et non d'après son taux nominal (1). Beaumarchais la menaça

(1) Ce qui faisait une différence de 138.000 liv. par an, cela en valait la peine.

même de se rendre fermier du quart des pauvres, ce qui eût été pour elle une plaisanterie qui aurait pu lui coûter cher.

A ces prétentions de Beaumarchais, Gerbier répondit que ses clients abandonnaient les parts d'auteurs, les jetons de lecture et de répertoire, les soldats, les assistants, les voyages à la Cour, la capitation et le vingtième, qui constituent des dépenses personnelles à la Comédie, mais non les autres articles. Quant à l'abonnement, le bénéfice qu'elle peut en retirer ne regarde personne ; les auteurs ne sont pas les associés des Comédiens et n'ont aucun droit de profiter du rabais consenti par les Hôpitaux. A quoi Beaumarchais répliqua qu'il s'agissait des frais réels et non des autres.

Après dix conférences, Gerbier voyant qu'une entente était impossible, proposa de trancher la différence par moitié, mais Beaumarchais refusa. Voyant cela, à la suite de nouveaux pourparlers avec la Comédie, Gerbier offrit presque entière satisfaction aux auteurs. Beaumarchais accepta sauf examen des articles qui lui étaient encore inconnus.

Le 5 mars 1780, une nouvelle conférence a lieu chez Gerbier. Beaumarchais y propose, afin de mieux terminer le différend, de fixer pour les frais journaliers, dont le calcul entraînait tant de difficultés, une moyenne fixe dont les auteurs supporteraient le neuvième. Cette proposition reçoit l'assentiment unanime, on se sépare immédiatement de part et d'autre pour délibérer, et on tombe d'accord sur le chiffre de 600 livres par jour. La Comédie approuve le 11 mars cette décision de son conseil. Elle signe l'accord et celui-ci est approuvé le 31 par les Gentilshommes, et le 7 mai par les auteurs.

Mais contrairement à ce qu'avaient cru le duc de Duras, Beaumarchais et les auteurs, tout n'était pas fini. Les Comédiens, dont la bonne foi laissa plusieurs fois à désirer dans le cours de cette affaire, avaient fait transmettre au ministre, par l'intermédiaire de leur conseil, un projet d'accord différent de celui qui avait été signé par les auteurs. Un arrêt fut rendu sur ce projet sans que les auteurs en eussent connaissance. Ils n'en apprirent l'existence que par hasard un mois après. Comme bien on pense, cette nouvelle les exaspéra ; on alla même jusqu'à accuser Beaumarchais, qui avait pourtant prodigué son temps et son travail sans compter au profit des auteurs, de s'être entendu avec les Comédiens et les Gentilshommes pour jouer ses confrères, ce qui lui causa, on le comprend, une vive colère. L'article 7 qu'il avait eu tant de peine à faire rédiger d'une manière favorable aux auteurs avait été entièrement modifié. Il y était porté en effet que, pour la chute dans les règles, on ne tiendrait compte que de la recette de la porte. Or, il avait été convenu après de longues discussions, que l'on tiendrait compte de toutes les autres recettes ; celles des petites loges à l'année, celles des abonnemeuts à vie, etc.

Mais Beaumarchais se contenta pour se justifier vis-à-vis de ses confrères d'écrire une lettre très vive à Sedaine, qui lui avait fait part des accusations dont il était l'objet dans le monde des auteurs, puis il courut chez Amelot, le ministre de la maison du Roi. Là il apprit que Jabineau de la Voute, chargé par Gerbier de présenter le projet d'arrêt, avait affirmé qu'il était rédigé d'accord avec les auteurs. Le 2 mai, il vit Duras qui lui demanda des observations par écrit et promit de faire expédier un autre arrêt. De nouvelles conférences eurent lieu. Dans

l'une d'elles, chez Duras, Beaumarchais se trouvait avec deux Comédiens, Préville et Monvel; il leur proposa de porter à 1.500 livres de recette entière au lieu de 1.200 le signal de la chute dans les règles, mais à condition que l'auteur conservât son droit de propriété lors des reprises, tant que la pièce ne serait pas tombée deux fois de suite à douze cents livres de recette. Les deux Comédiens ne refusèrent pas, mais ils demandèrent comme compensation que les pièces fussent représentées de deux jours l'un, sans distinction de grands et de petits jours, afin de pouvoir jouer plus d'ouvrages nouveaux. Beaumarchais consentit pourvu qu'on accoutumât le public à ce changement en soumettant pendant trois ou quatre mois à l'épreuve indiquée des pièces anciennes avant d'y soumettre des pièces nouvelles.

A la suite de ce nouvel accord, un arrêt fut signé le 12 mai et renvoyé avec une lettre que Duras avait demandée à Amelot et qui en ordonnait expressément l'exécution aux Comédiens. Mais l'arrêt n'accordait pas aux Comédiens tout ce qui avait été convenu. Beaumarchais, auquel la rédaction en est attribuée, fit-il exprès de supprimer ce qui pouvait être favorable aux Comédiens, ou les Comédiens prétendirent-ils qu'on leur avait promis des concessions que jamais les auteurs ne leur avaient faites? Nous ne le savons pas.

Toujours est-il qu'à l'exemple des auteurs, quelque temps avant, ils se précipitèrent avec leur conseil chez Duras, et là, se mirent à crier qu'on les ruinait (1) et que les auteurs avaient surpris la religion des Gentilshommes.

(1) Voir pour tous ces détails le *Registre des Délibérations du Comité du 17 février 1766 au 6 octobre 1791* et diverses pièces relatives à la question aux Archives de la Comédie.

en prétendant être d'accord avec les Comédiens. Ils pouvaient d'ailleurs porter des accusations précises à cet égard, ils connaissaient en effet la manière de s'y prendre pour obtenir un arrêt favorable. Duras les renvoie au ministre. Ils se plaignaient surtout (il faudrait avoir une certaine audace aujourd'hui pour formuler de semblables plaintes) que les pièces ne tomberaient plus dans les règles du vivant des auteurs et regrettaient de ne plus pouvoir en traiter à forfait, c'est-à-dire se procurer gratuitement les œuvres des débutants. Beaumarchais est mandé par Duras et des Entelles. Les Comédiens se disent disposés à faire masse des réclamations et à *couper la poire en deux*. Mais Beaumarchais reste intraitable et maintient les termes de l'arrêt avec énergie. Gerbier, voyant qu'il n'y a plus rien à faire avec l'auteur du *Barbier*, donne rendez-vous à deux autres commissaires des auteurs : Saurin et Marmontel, et prépare un nouvel arrêt. Mais ceux-ci, considérant que Beaumarchais est beaucoup plus capable qu'eux de soutenir les intérêts de la société et que d'ailleurs ce procédé est blessant pour lui, refusent le rendez-vous. Le duc de Richelieu, informé de l'incident, convoque chez lui, à la demande de Duras, Beaumarchais et le Conseil de la Comédie.

Mais les avocats traitent Beaumarchais d'une façon si légère et même si méprisante, que celui-ci indigné, étouffant de colère, se retire brusquement et fait aussitôt signifier l'arrêt du 12 mai aux Comédiens. Ceux-ci prennent très mal la chose et déclarent que l'arret est falsifié dans la signification. Richelieu demande même à Beaumarchais de se justifier de cette accusation. Alors l'écrivain lui signe une déclaration dans laquelle il affirme que la signification est rigoureusement conforme à l'arrêt dont il possède

d'ailleurs la minute. Le duc désarmé, déclare qu'il ne comprend plus rien à toute cette affaire et qu'il veut à tout prix en parler au Roi, afin de lui faire signer un arrêt qui réglera définitivement la question. Puis il demande à Beaumarchais de lui remettre son mémoire et d'éviter surtout de le publier et de porter l'affaire devant les tribunaux. Beaumarchais rédige alors à la demande des auteurs un *Compte Rendu* (1) de toute l'affaire. Ceux-ci l'approuvent et décident que leur confrère adressera, en attendant la justice du Roi, un court mémoire au ministre. Ce mémoire exprimait le désir qu'un second Théâtre-Français fût érigé. Le compte rendu fut adressé directement au ministre et à lui seul.

Enfin Louis XVI rendit en Conseil, le 9 décembre 1780, un troisième arrêt, qui fut une déception pour tout le monde. Il ne résolvait rien et enlevait d'une part ce qu'il accordait de l'autre. A la vérité, il faisait entrer dans le compte de la recette tous les éléments désirés par les auteurs, il donnait à ceux-ci plus même qu'ils ne demandaient (le septième au lieu du neuvième); mais cette clause était anéantie par celle qui élevait de 1.200 et de 800 livres à 2.300 et à 1.800 livres la somme déterminant la chute dans les règles. Cet arrêt était d'une absurdité sans égale et son but, qui était d'arriver à étouffer tous ces débats, fut loin d'être atteint. Il constituait en effet pour les acteurs une tentation permanente de faire tomber les pièces dans les règles, ce qui devenait très facile, afin de jouir ensuite de leur entière propriété. On prétend même que cette méthode de compensation fut jugée si ridicule que des deux

(1) Ce *Compte rendu* se trouve dans le *Registre relatif aux débats des Auteurs et Comédiens. Bibl. nat. dép. des manuscrits Français*, n° 9228.

parts on renonça à la pratiquer. Ainsi les intérêts entre auteurs et acteurs continuèrent à se régler sur l'ancien pied, au milieu des récriminations récriproques et des comptes arbitraires des Comédiens, jusqu'à la Révolution. Toute la peine prise par les auteurs et par Beaumarchais en particulier se trouvait donc momentanément perdue. Et il fallut le bouleversement général de la Révolution pour donner gain de cause aux principes justes et jusque-là méconnus que les auteurs avaient mis en avant. Néanmoins un grand pas avait été fait : la société des auteurs dramatiques était fondée.

Las de voir que l'Autorité ne mettait aucne énergie à leur assurer la situation à laquelle ils avaient droit, les auteurs maintenant solidarisés se font justice eux-mêmes et mettent en interdit la Comédie-Française. Les uns portent leur pièce au Théâtre de Versailles, d'autres à la Comédie-Italienne, d'autres, enfin, aux Forains, bien qu'ils aient souvent réclamé en même temps que la création d'un second Théâtre-Français, la destruction de tous les tréteaux. A la fin de 1789, Cailhava voulut faire jouer ses pièces au Théâtre du Palais-Royal. Comme la Comédie s'y opposait, il en profita pour rédiger contre elle un mémoire dans lequel il sut tourner avec verve le Comité de lecture en ridicule. On était déjà loin du temps où les auteurs étaient respectueusement à la discrétion des Comédiens.

En présence d'un ordre de choses qui sanctionnait tous les droits naturels, les auteurs posèrent catégoriquement le principe absolu de la propriété littéraire, soit dans des publications, qui furent nombreuses, soit dans des pétitions à l'assemblée, présentées et soutenues presque toujours par La Harpe, qui était à cette époque le porte parole

des Auteurs. Mais les Comédiens luttaient encore désespérément contre leur défaite qu'ils sentaient proche. Ils firent paraître des brochures telles que : *Réflexions diverses sur la Pétition des auteurs dramatiques* et *Justifications des Comédiens français*, *Opinion sur les chefs-d'œuvre des auteurs morts et projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques et tous les Comédiens du Royaume.* La Comédie appela même à l'aide ses créanciers qui, dans une requête à l'assemblée nationale, réclamèrent contre le projet d'enlever aux Comédiens leur répertoire, qui, disaient-ils, constituait le gage de ses créanciers. Les dettes de la Comédie s'élevaient à plus d'un million et les pensions qu'elle avait à servir à 31.775 livres. — Mais l'éloquence des pétitions et des chiffres n'empêcha pas l'assemblée nationale, le 13 janvier 1791, de voter la loi décrétant la liberté industrielle, à la suite d'un discours très remarquable de Le Chapelier qui avait résumé les *désiderata* des gens de lettres. Cette loi confondait les prétentions des Comédiens. Elle donnait absolument gain de cause à la Société des auteurs et elle enlevait à la Comédie son riche répertoire. Il ne lui restait donc plus rien pour soutenir la nouvelle concurrence. Ce malheur qui tombait sur les Comédiens, plus terrible qu'ils n'avaient pu le supposer encore, les exaspéra et leur fit éprouver à l'égard de la Révolution une haine, qui faillit leur être fatale.

Après le vote de la loi de 1791, les auteurs avaient résolu de se soumettre eux-mêmes et de soumettre tous les théâtres au régime de l'égalité. Ils montrèrent donc à l'égard de la Comédie-Française les exigences que subissaient les autres scènes. Les Comédiens déclarèrent ne consentir qu'au dixième (pour les pièces en 5 actes) et à 800 livres de frais, plus les frais extraordinaires.

Refus des auteurs. Après de longs débats, les Comédiens adhérèrent au septième, mais à condition de porter les frais à 900 livres plus les frais extraordinaires, affirmant que leurs frais journaliers étaient de 1.300 livres (c'est qu'ils y faisaient entrer des articles qui y étaient étrangers). Alors Beaumarchais qui traitait, comme jadis, l'affaire pour les auteurs, proposa, mais en son nom seulement, et sans engager ses confrères, 800 livres de frais par condescendance pour la Comédie et à cause des pertes qu'elle avait subies. Les Comédiens refusèrent encore. Ces faits ont été racontés par Beaumarchais dans son *Rapport aux Auteurs dramatiques* (1), lu en assemblée des auteurs le 12 août 1791 et publié ensuite.

Les Comédiens décidèrent alors de payer aux auteurs soit le huitième en prélevant 800 livres soit le septième en prélevant 900 livres. En conséquence, chaque réception de pièce provoquait un traité spécial. Des deux sortes de rétribution ce fut celle consistant à payer un septième en prélevant 900 livres qui fut le plus en honneur.

En 1799, la Comédie-Française dispersée depuis cinq ans fut reconstituée par les soins du Gouvernement. Les auteurs craignant que cette mesure ne fût un avant-coureur du rétablissement du monopole, adressèrent une protestation au Ministre de l'Intérieur (2). Beaumarchais, mourant, la signa. Ce fut le dernier acte du fondateur de la Société des Auteurs dramatiques.

La première mesure qui vint consacrer cette reconstitution fut l'arrêt dit d'*organisation* que prit le Préfet du Palais, Rémusat, le 28 nivôse an XI. La part d'auteur y

(1) Bibliothèque nationale. Yf. 8. 1. 96.

(2) Elle a été reproduite par Etienne et Martainville dans leur *Théâtre Français sous la Révolution.*

était fixée au huitième après prélèvement d'un tiers des frais. Mais les Auteurs et Comédiens pouvaient faire toute autre convention de gré à gré. Bonaparte fit décider dans l'acte de société qui fut signé à la suite, le 27 germinal an XII, qu'aucune pièce ne pourrait être jouée sans l'approbation du Gouvernement.

En 1810, les Auteurs essaient de faire améliorer leur situation. Les Comédiens protestent dans une note, ils allèguent leur gêne et la modicité de leurs bénéfices comparés à ce qu'ils étaient avant 1789. Mais quelque temps après les auteurs reviennent à la charge dans un mémoire au Ministre de l'Intérieur. La Comédie leur répond le 11 mai 1811, par des *observations* qu'elle publie. Les choses en restent là jusqu'au 15 octobre 1812, date à laquelle le décret, dit de Moscou, qui organisait définitivement la Comédie-Française, vint encore changer les rapports entre Auteurs et Comédiens.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE TRIBUNAL

Nous avons étudié l'histoire de la Comédie-Française au point de vue juridique pendant la première période, c'est-à-dire depuis les origines jusqu'au décret de Moscou. Jetons maintenant un rapide coup d'œil sur une curieuse institution de l'ancien régime : la Comédie-Française juge des contestations des comédiens de province (1). Il ne s'agit plus de la Comédie Française devant les tribunaux, mais au contraire de la Comédie-Française érigée en tribunal, jugeant toutes les difficultés qui peuvent s'élever entre gens de théâtre en province, et édifiant même au bout de peu de temps une jurisprudence des plus complètes.

La date officielle de cette institution est celle du règlement que firent les Premiers Gentilshommes de la Chambre en exécution de l'arrêt de conseil de 1757. Mais il est certain que les Comédiens exerçaient cette fonction auparavant, et que le règlement n'est venu que confirmer une coutume déjà existante. En effet, nous en voyons la trace dans le règlement intérieur fait le 26 octobre 1729, par

(1) Cette question a également été étudiée par M. Bonnassies dans une petite brochure intitulée : *La Comédie-Française et les Comédiens de province*, Paris, 1875, et à laquelle nous empruntons ces détails.

la Comédie assemblée qui, distribuant le travail administratif à quatre classes d'acteurs, charge la quatrième « des affaires de comédiens de province et leur faire réponse ». Mais depuis quelle date cet usage existait-il ? Il est difficile de le préciser. Dans tous les cas, il ne dut être provoqué par les troupes de province que vers la fin du règne de Louis XIV, époque où le théâtre se constitua et devint une institution permanente.

Mais ce qui n'était qu'un devoir, que les Comédiens s'étaient spontanément imposé, devint une obligation formelle à compter de 1757. En effet, les Premiers Gentilshommes de la Chambre étaient non seulement leurs supérieurs directs, mais jusqu'à un certain point, ceux des spectacles de France, et de plus, ils étaient en outre quelquefois gouverneurs de province. ce qui leur assurait toute autorité sur les théâtres compris dans leur gouvernement.

L'article 3 du règlement de 1757 confie le soin de rapporter les affaires des comédiens de province, au premier semainier. Et l'article 2 § 12 du règlement du 1er juillet 1766 dit que le Comité sera chargé de juger les contestations des directeurs et acteurs de province. Un des membres du comité les examinera et les rapportera. Puis les décisions seront transcrites, ainsi que les pièces de procédure sur un registre spécial, dont le plus ancien aura la clef. Mais les décisions n'auront force de chose jugée qu'après avoir été approuvées par les Premiers Gentilshommes de la Chambre. Le règlement du 1er avril 1768 confirma ces dispositions. Puis, chose bizarre, le règlement d'avril 1774, confie les mêmes fonctions à la Comédie-Italienne. Comment concilier cette double attribution des mêmes affaires aux deux Comédies ? On serait

tenté de croire que, comme à cette époque, l'Opéra-comique avait été réuni à la Comédie-Italienne, la juridiction de cette dernière s'étendait de préférence aux opéras-bouffes, opéras-comiques et vaudevilles, tandis que celle de la Comédie s'exerçait sur le personnel des répertoires tragiques et comiques. Mais quelle était exactement la ligne de demarcation? Comment ne se produisait-il pas fréquemment des conflits de juridiction? Les théâtres de province jouaient en effet tous les genres à la fois. Aussi il est permis de penser que c'était à la Comédie qu'ils s'adressaient en général, même pour l'opéra, et qu'ils n'avaient recours à la justice de la Comédie-italienne que dans des cas très spéciaux.

Tous les règlements qui intervinrent dans la suite confirmèrent cette fonction attribuée aux deux Comédies. En 1791, quand après la loi libératrice des théâtres, les Comédiens firent le règlement du 18 novembre 1791, ils n'y insérèrent aucune clause relative aux comédiens de province. Ils craignirent en effet qu'une telle inscription dans leur nouveau code ne fût considérée alors comme la prétention d'imposer à la province leurs conseils et leurs décisions. Néanmoins cette habitude ne disparut pas complètement et aujourd'hui encore les théâtres de Paris sont quelquefois consultés par ceux de province sur la distribution de pièces de leur répertoire.

Voyons maintenant quelle était la nature de l'intervention des Comédiens-Français dans les affaires de leurs collègues de province.

Nous avons vu que depuis 1757 les Comédiens avaient le devoir absolu de répondre aux questions qui leur étaient posées; mais leurs décisions avaient-elles force obligatoire? En droit, évidemment non : Un procès ne

peut être tranché que par des tribunaux réguliers. Or, la Comédie était un théâtre et non un tribunal. Cependant, en fait, leur décision avait une grande force. La raison en est, qu'il ne s'agissait pas à proprement parler, de procès, mais de difficultés d'ordre très spécial, concernant seulement les questions de théâtre, qui leur étaient soumises spontanément par les parties, en raison de la confiance que celles-ci mettaient dans leur compétence théâtrale. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, directeurs et acteurs de province se trouvaient plus ou moins sous l'autorité alors considérable des Gentilshommes de la Chambre, et ils étaient bien obligés, surtout à la fin de l'ancien régime, de se servir de cette justice qu'ils avaient eux-mêmes improvisée, et de respecter ses arrêts.

Quelle était donc la jurisprudence des Comédiens-Français ?

Il existe aux archives du théâtre un recueil des questions adressées par les directeurs et acteurs de province à la Comédie et des réponses qu'elle leur faisait. Ce recueil est intitulé : *Registre concernant les consultations de la province* (1772-1779). C'est ce registre qui était prescrit par les règlements. Mais il est singulier qu'il ne commence qu'en 1772 et qu'il n'ait pas été continué après 1779. Il y a également toute une série de dossiers qui contiennent des lettres et les minutes des réponses. Mais ces dossiers sont le plus souvent incomplets.

La jurisprudence des Comédiens est, on doit le dire à leur honneur, équitable. Il faut reconnaître d'ailleurs, sans vouloir leur rien ôter de leur mérite, qu'ils sont toujours désintéressés dans les questions qui leur sont soumises. De plus, ils sont capables de très bien juger ces différends, car presque tous ils ont passé par la pro-

vince avant d'entrer à la Comédie et connaissent parfaitement les ruses dont sont capables directeurs et acteurs. C'est leur comité qui, en assemblée, donne les réponses. Lorsque le cas est grave et surtout quand un tiers est mêlé à l'affaire, ils se font assister de leur conseil judiciaire, toujours composé des avocats les plus remarquables de l'époque.

Les questions de beaucoup le plus fréquemment posées à la Comédie sont relatives aux *distributions de rôles*. L'engagement d'un acteur porte qu'il jouera telle catégorie de rôles. Alors on demande à la Comédie si tel ou tel rôle appartient ou non à tel genre ou emploi. La Comédie prétend trancher ces sortes de questions *ex cathedra* et elle n'admet pas qu'on transgresse ses décisions, sa compétence en pareille matière devant être considérée comme absolue. Ainsi, en 1788, elle est indignée parce qu'un directeur distribue ses rôles sans avoir égard à ses jugements; et elle déclare qu'à l'avenir elle ne tranchera plus aucune question de ce genre. Notons cependant que cette jurisprudence laissait la Comédie absolument indépendante chez elle et qu'elle se réservait le droit de violer les règles ordinaires de la distribution des rôles à la demande d'un auteur. Elle était donc moins difficile pour elle-même que pour les autres.

Une autre question très fréquemment posée est celle des engagements et en particulier des ruptures d'engagements. Pour ces derniers cas, les Comédiens se montrent extrêmement sévères. Ils sont inflexibles pour les acteurs qui rompent intempestivement leur engagement et manquent impudemment de parole à leur directeur. Ils le sont en particulier pour les actrices, qui, sous prétexte qu'elles sont protégées par tel ou tel grand person-

nage, se croient tout permis, et ils leur écrivent à ce sujet des lettres qui existent encore aux archives et dans lesquelles ils leur disent carrément et énergiquement tout ce qu'ils pensent de cette manière d'agir.

D'ailleurs, pour fixer leur jurisprudence, les Comédiens s'inspirent des principes suivants :

1° Ne se prononcer que sur des questions absolument théâtrales ;

2° Reconnaître que toutes conventions privées, même contraires à la coutume, font loi ;

3° Assimiler au droit commun, à la logique, à la probité, les cas de théâtres ;

4° Séparer, invariablement — surtout lorsqu'un tiers intervient — l'homme du comédien et ne décider que sur ce dernier ;

5° Se récuser toutes les fois que l'espèce appelle une solution de droit commun et renvoyer au juge des lieux;

6° Dans ce dernier cas, le Comédien recommande au juge de respecter la règle *Locus regit actum*.

Ces sages principes joints à une compétence spéciale firent que les décisions de la Comédie furent considérées par les tribunaux, toutes les fois que l'affaire vint jusqu'à eux, comme des consultations d'une haute importance. Aussi en tiennent-ils grand compte dans leurs jugements, même en pays étrangers et souvent ils les attendent avant de statuer. Ces fonctions des Comédiens-Français pouvaient ainsi être comparées à celles des chambres syndicales modernes, établies maintenant pour juger des questions commerciales, dans la plupart des grandes villes. En effet, ou bien l'affaire se terminait devant eux, ce qui arrivait le plus souvent, ou bien les parties allaient devant le tribunal et alors la décision de la Comédie

constituait une sorte de rapport sur lequel les tribunaux statuaient. — Les avocats invoquaient même la jurisprudence des Comédiens comme ils eussent invoqué celle du Parlement. On peut donc dire que leur rôle en cette matière était capital, soit que l'affaire fût définitivement tranchée par eux, soit qu'elle allât devant les tribunaux.

Indiquons maintenant, pour terminer, quelques exemples de décisions rendues par la Comédie-Tribunal.

En 1772, un acteur les consulte sur la validité d'un engagement potestatif, qu'un directeur, profitant de son inexpérience, lui a fait signer : ils lui répondent qu'il doit le tenir.

En 1774, la Comédie pense que le mariage d'une actrice mineure résilie son engagement, mais ne la dispense pas du dédit et des dommages-intérêts stipulés. En 1785, elle semble dire que le mari doit former opposition à l'engagement de sa femme, au moment même où il l'épouse, mais que s'il tarde, il perd son droit. En parlant de la sorte,elle ne consulte évidemment que les articles du Code de la morale. En 1788, elle a à résoudre un cas semblable. Mais comme un tiers est impliqué dans l'affaire,elle appelle son conseil et le fameux Gerbier rédige lui-même une consultation où il déclare qu'une comédienne mineure qui se marie passe sous la puissance de son époux et que son engagement peut être purement et simplement rompu par lui.

En 1778, un directeur se plaint d'une actrice qui a abusé d'un blanc-seing de lui dans une affaire d'engagement : la Comédie décide sur la validité de l'acte. Mais sur le fait de l'action elle renvoie aux juges des lieux.

En 1779, elle déclare qu'un directeur ne peut se refuser à payer un sujet qu'il a engagé, sur le doute de ses succès

et de ses talents, ni même après que les débuts ont légitimé ses craintes ; il devait prendre ses précautions.

Un Comédien qui fait manquer par sa faute une représentation doit payer une indemnité égale à la plus forte recette encaissée depuis l'existence de la société (1774).

En 1772 et 1776, la Comédie déclare que la maladie ne peut provoquer la résiliation d'un engagement et que le directeur est tenu de payer ses appointements à un Comédien qui est tombé malade, le cas étant encore plus triste pour celui-ci que pour celui-là ; en 1784, que le directeur doit les appointements de l'année entière au pensionnaire qui tombe malade, fût-ce le premier jour, et s'il meurt, jusqu'à son décès, suivant l'antique usage de la Maison de Molière. En 1772, le directeur de Lille demande quel dédommagement il peut exiger d'une de ses pensionnaires qui est enceinte et qui accouchera dans l'année. « L'ancien usage de la Comédie, est-il répondu, est de retenir les appointemens des *demoiselles* enceintes et hors d'état de paroître avec décence en public. » Mais la grossesse chez les femmes mariées est assimilée à la maladie, si le mariage a eu lieu pendant le cours de l'engagement, et n'amène pas la suspension des appointements (1785).

Ce n'est pas un motif suffisant pour casser un engagement qu'un espace de temps même un peu long demandé par un acteur pour apprendre un rôle . On ne peut commander à la mémoire et la mauvaise volonté ne doit pas se présumer (1776).

Telles sont, pour n'en citer que quelques-unes, ces intéressantes décisions. On voit que les occupations des Comédiens étaient multiples et qu'ils savaient allier à l'art et à la fantaisie l'austérité du raisonnement juridique.

DEUXIÈME PARTIE

1812 - 1905

PRIVILÈGE

L'histoire du privilège dans cette période est très simple et ne contient aucun procès pour la Comédie-Française. Il est donc inutile de nous y arrêter longuement.

Nous avons vu précédemment que, par un décret de 1807, Napoléon avait rétabli un privilège en faveur de huit théâtres. Après l'extrême liberté qui régnait auparavant, ce nombre se trouvait par trop réduit. Aussi l'empereur fut-il obligé de donner deux ou trois autres autorisations. Cela ne faisait pas l'affaire des privilégiés. Ils ne réclamèrent cependant pas lors de la création des Jeux-gymniques en 1810 et de la Porte-Saint-Martin en 1814. Mais en 1820, apprenant qu'un arrêté ministériel du 1er février a permis l'ouverture du Gymnase, ils adressent, en juillet, au Conseil d'État un mémoire qu'ils publient et dans lequel ils protestent contre cette mesure. Ils y déclarent qu'ils n'ont accepté les charges qui leur sont imposées, le prélèvement au profit de l'Opéra par exemple, qu'avec la contrepartie du privilège. D'ailleurs, pour eux, ces nouvelles autorisations violaient le décret de 1807. Puis ils faisaient intervenir des considérations d'utilité publique : l'arrêté était contraire aux intérêts de l'art, à ceux du Trésor, la concurrence excessive devant fatalement amener la ruine

de certains théâtres auxquels l'État sera obligé de venir en aide et qui sont les gardiens de l'art dramatique.

Le *Journal des Débats*, qui avait pris la défense du Gymnase, invoquait la loi de 1791, qui, d'après lui, était restée en vigueur (les décrets de Napoléon devant être considérés comme inconstitutionnels). Les privilégiés répondaient à cela que, dans tous les cas, la loi de 1791 était certainement abrogée par les décrets de la Convention des 2 et 14 août 1793, 12 floréal an III et les arrêtés du Directoire des 25 pluviôse, 2 germinal an IV. Mais cette défense ne valait rien, car ces mesures ne s'occupaient que de la répression des délits dramatiques, sans porter la moindre atteinte à la liberté industrielle créée par la loi de 1791.

Néanmoins, le 23 décembre 1820, le Gymnase ouvrait ses portes. Son exemple fut suivi par un certain nombre d'autres théâtres, qui obtinrent également une autorisation. Le 6 janvier 1864 le nombre s'en élevait à vingt-neuf. A cette date un décret proclama de nouveau la liberté industrielle. Il est toujours en vigueur.

ORGANISATION INTÉRIEURE

La constitution commerciale de la Comédie-Française date de l'acte de Société passé par devant Me Hua, notaire, le 27 germinal an XII (18 janvier 1803) par les Comédiens-Français, en vertu de l'organisation nouvelle arrêtée par le premier Consul le 18 janvier 1803; c'est toujours cet acte qui régit actuellement la Société (1). Quant à la constitution administrative de la Comédie, elle fut définitivement fixée par le décret du 15 octobre 1812, dit de Moscou.

« Chassé de Moscou par l'incendie, Napoléon venait d'y rentrer au milieu des ruines fumantes. Des Comédiens avaient suivi la Grande Armée, ils étaient dans la misère. Les troupes s'ennuyaient, elles étaient tristes. L'empereur ordonna que les Comédiens qui avaient survécu à tant d'épreuves donnassent des spectacles. Sa pensée fut sans doute ramenée vers la Comédie-Française, et, par une de ces oppositions auxquelles se complaisait son génie, ce fut du quartier général de Moscou, où la Fortune venait d'abandonner ses armes, qu'il data le décret de 1812. » Waldeck-Rousseau, *Plaidoirie dans l'affaire Coquelin.*

(1) Le texte de cet acte de Société et celui des Décrets dont il va être parlé se trouve dans une brochure publiée par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts en 1888, intitulée : *Recueil des lois, décrets, arrêtés, règlements, circulaires se rapportant aux théâtres.*

Mais si le décret de Moscou reste encore debout aujourd'hui, ce n'est pas sans avoir subi d'importantes modifications. La Restauration respecta le décret impérial en promulguant de nouveaux décrets calqués sur lui, mais après 1830, la Comédie-Française fut livrée intérieurement à l'anarchie administrative: les ministres furent substitués au surintendant et l'État mis aux lieu et place du souverain. La situation du Théâtre-Français dépendait alors chaque année de la volonté ministérielle ou d'une simple majorité de la Chambre des représentants du pays. On invoquait bien toujours l'esprit du décret de Moscou, mais on ne le respectait pas.

Dès lors la Comédie-Française n'eut plus un instant de repos et elle marcha toujours ballottée entre le décret de la veille et l'ordonnance du lendemain. Deux ordonnances de Louis XVIII vinrent donner toute latitude à l'arbitraire et au bon plaisir. Les Comédiens signèrent bien le 17 février 1823 des conventions particulières à annexer à l'acte de germinal an XII et ces conventions furent bien approuvées par ordonnance royale du 17 juillet 1823; mais déjà, quelques années plus tard, on sentait le besoin de régulariser la situation d'une manière plus complète et une ordonnance de Charles X du 19 août 1829 fut longuement élaborée par le comité de l'intérieur du Conseil d'État. Il est vrai que cette ordonnance ne reçut jamais d'application.

Mais après 1830, l'autorité fit des efforts de plus en plus grands pour accroître son ingérence dans les affaires de la Comédie-Française. En 1832, pour savoir si on pourrait s'emparer des droits de la Société des artistes, on posa au Conseil d'État les trois questions suivantes :

1° Les artistes du Théâtre-Français sont-ils valablement et régulièrement constitués en société ?

2° Le Gouvernement aurait-il le droit de dissoudre cette société ?

3° Le Gouvernement, dans ce cas, serait-il garant des dettes et charges de cette société dissoute ?

Sur la première question, le Conseil répondit par l'affirmative. Il y avait bien quelque chose à dire sur le caractère de cette société, sur certaines formalités qui n'auraient pas été accomplies, mais on répondit que cette société particulière n'en était pas moins valable.

Sur la deuxième question, on répondit négativement. Le Conseil d'État pensa que ce droit sur lequel on l'interrogeait, ne pouvait appartenir qu'à une personne ayant été partie dans l'acte, ce qui n'était pas le cas du Gouvernement. Et d'ailleurs, si ce droit était reconnu au Gouvernement, il ne pourrait l'exercer que dans la forme ordinaire, c'est-à-dire en demandant cette dissolution au Tribunal de Commerce.

Sur la troisième question, il déclara que le gouvernement était néanmoins responsable des dettes de la société comme intervenant dans les faits de son administration intérieure.

En présence de cet avis du Conseil d'État, le gouvernement n'osa pas aller plus loin. Mais d'autres tentatives furent faites en 1837, en 1839, en 1847 et la chose réalisée en 1849. En 1837, le ministre de l'intérieur voulut s'arroger le droit de nommer un commissaire-administrateur, qu'il appelait alors *directeur-gérant*. Le Comité présenta M. Védel. Mais le ministre, d'accord sur la personne proposée, voulut que la nomination fût son œuvre, émanât de son initiative. Le Comité des sociétaires pro-

testa ; la Commission des théâtres fut consultée ; elle donna tort au ministre et l'arrêté que celui-ci avait déjà rendu fut rapporté.

En 1839, on fit une nouvelle tentative qui n'aboutit pas plus que la précédente. Les Comédiens émus avaient consulté leur conseil judiciaire. Un mémoire avait été rédigé, appuyé de l'autorité de Vatimesnil, de Philippe Dupin, d'Odilon Barrot, etc., dans lequel il était déclaré que les droits des sociétaires constituent une propriété sacrée et inviolable et que l'intervention des gouvernants doit se borner à un acte de surveillance et de protection. Le gouvernement se tint pour battu et se borna à nommer un commissaire près du théâtre.

Cependant, en 1847, la guerre recommença, et le ministre de l'intérieur revint à son idée de s'emparer du Théâtre-Français, ou ce qui revenait au même, de le mettre en régie. De là naquit l'ordonnance du mois d'août 1847, qui fut reproduite, deux ans après, par un décret présidentiel. Les Comédiens s'émurent vivement ; ils résolurent de résister avec la plus grande énergie et les choses en étaient là quand la révolution de février éclata et emporta l'ordonnance avec elle ; ils furent, par un décret du 2 mars 1848, replacés dans l'exercice de leurs droits.

C'est alors qu'intervint le décret présidentiel du 25 novembre 1849, portant que les fonctions administratives attribuées au Comité des sociétaires du Théâtre de la République par l'article 32 et le titre IV du décret du 15 octobre 1812 étaient provisoirement confiées à un *commissaire-administrateur* et que tous les traités, marchés et engagements d'acteurs, dont la durée excéderait

six mois, seraient préalablement soumis à l'approbation du ministre de l'intérieur.

Les Sociétaires du Théâtre-Français, ainsi dépouillés et de l'administration de leur Société et du droit de traiter avec les auteurs et les artistes, furent consternés de la nouvelle situation qui leur était faite. Ils estimèrent que cette organisation qui leur était imposée était funeste à leurs intérêts, contraire d'ailleurs aux lois et règlements qui les régissaient et incompatible enfin avec leur acte de société; ils pensèrent qu'il y avait lieu d'empêcher le nouvel administrateur de faire aucun acte d'administration et qu'il fallait agir dans ce but immédiatement.

Aussi assignèrent-ils, le 23 novembre 1849, Arsène Houssaye en référé pour qu'il lui fût fait défense de s'immiscer dans l'administration de la société des artistes du Théâtre de la République et de faire, même à titre provisoire, aucun acte d'administration sous peine de dommages-intérêts. Devant le tribunal, Me Marie, avocat des Sociétaires, demanda d'ailleurs, en leur nom, acte de ce qu'ils déclaraient être prêts à faciliter à Arsène Houssaye tous les moyens de remplir les fonctions de Commissaire du Gouvernement auprès dudit théâtre.

Le décret du 25 novembre appuyait sa décision sur ce fait que la Comédie avait reçu une augmentation de subvention, et qu'il y avait lieu, par suite, de concentrer dans les mains d'un administrateur unique, qui pût vérifier utilement l'emploi de ces deniers, tous les pouvoirs partagés jusque-là entre les Sociétaires et le Commissaire du gouvernement. Dans les considérants du décret présidentiel, il était dit que cette nouvelle organisation était d'autant plus nécessaire que, malgré ses nouvelles ressources, la situation financière du Théâtre-Français était

loin de s'être améliorée, et qu'en conséquence il était urgent d'y mettre ordre.

Les Comédiens se pourvurent donc en référé contre ce décret, Ils avaient préalablement adressé au ministre la protestation suivante :

« La Société du Théâtre-Français, réunie en Assemblée générale, croit devoir protester et proteste à l'unanimité contre l'acte qui lui est notifié.

« Placée sous la haute protection de l'Etat, elle a toujours accepté et accepte avec respect la surveillance que l'Etat a le droit d'exercer. Elle s'incline donc devant les pouvoirs conférés à ce titre à M. le Commissaire du Gouvernement.

« Mais elle ne peut sans porter une atteinte profonde à sa propre existence, abdiquer entre les mains de personne les droits qu'elle tient des actes qui la constituent, droits que, dans l'intérêt de la scène française, le décret impérial de 1812 et diverses ordonnances ont, depuis cinquante ans, proclamés et sanctionnés.

« Dominée par ce grand intérêt, forte de son droit, confiante dans la justice de sa cause et dans le respect dû à toute propriété, la Société déclare :

« Que prête à obéir à M. le Commissaire du Gouvernement, dans les limites des pouvoirs que cette qualité lui donne, elle ne peut reconnaître et ne reconnaît en lui ni la qualité, ni les droits d'administrateur;

« Que l'administration, confiée jusqu'ici par les décrets et ordonnances, aux soins du Comité, ne peut lui être enlevée sans que ces décrets et ordonnances soient ouvertement violés; violation qui affecterait la constitution de la Société elle-même;

« Qu'en conséquence elle entend s'opposer et s'oppose à toute immixtion, à tout acte de M. le Commissaire du Gouvernement dans les limites de l'administration;

« Qu'au besoin même, elle en poursuivra la nullité par toutes les voies légales et devant tous Tribunaux compétents.

« La Société déclare en outre, et cela par obéissance et par dévouement à ses devoirs, qu'elle a toujours aimés et religieu-

sement accomplis, que si, malgré sa légitime résistance, et sans attendre que la justice ait prononcé, M. le Commissaire du Gouvernement persiste à se mettre en possession, toujours fidèle, quant à elle, au respect qu'elle doit à l'autorité et au public, et suspendant pour un moment l'exercice de ses droits méconnus, elle continuera cependant son service; mais qu'elle n'entend infirmer en rien, en agissant ainsi, ni sa protestation, ni les actes judiciaires ou extra-judiciaires qui la suivront.

« Agréez, Monsieur, l'assurance de notre haute considération.

« Signé : SAMSON, LIGIER, BEAUVALLET, GEFFROY, REGNIER, PROVOST, BRINDEAU, LEROUX, MAILLART, Mmes DESMOUSSEAUX, ANAIS, NOBLET, BROHAN, MÉLINGUE, DENAIN, sociétaires du Théâtre-Français.

« Paris, 17 novembre 1849. »

Devant le Tribunal jugeant en référé, à la suite du renvoi que le président avait fait de l'affaire, l'avocat du Théâtre-Français fit remarquer que, dans cette protestation, la position était parfaitement dessinée : les Sociétaires acceptaient la surveillance du Gouvernement; mais quant à son immixtion dans l'administration, quant à son invasion dans leur propriété particulière, ils s'y opposaient formellement et venaient demander à la justice une protestation efficace contre cet intolérable abus de pouvoir. L'ordonnance de 1849, en effet, en enlevant aux sociétaires le droit d'administrer leurs intérêts matériels, était la violation manifeste d'un droit de propriété. Elle leur disait simplement : « Vous vous administriez, vous ne vous administrerez plus ! Vous aviez un matériel, vous ne l'avez plus ! » M. Arsène Houssaye pourrait désormais introduire au Théâtre-Français tous acteurs,

toutes actrices qu'il jugerait convenable, de son autorité privée, si c'était pour moins de six mois, et en en référant au ministre, si c'était pour un temps plus long; il pourrait exagérer ou restreindre les dépenses et se servir de l'argent de la société sans que cette société pût en rien critiquer ses dépenses; cette situation était inadmissible. Les Comédiens acceptaient de l'Etat une protection, mais non une spoliation.

Me Chaix d'Est-Ange, avocat d'Arsène Houssaye, répondit par un moyen d'incompétence. Il s'agissait là, d'après lui, de l'appréciation d'un acte administratif qui, en vertu de la théorie universellement acceptée de la division des pouvoirs, se trouvait hors de la compétence du Tribunal.

Le substitut du procureur de la République estima que les faits du procès ne présentaient pas le caractère d'urgence, c'est-à-dire le préjudice ou le péril prochain, qui est attributif à la juridiction des référés. Il concluait par suite à ce que le Tribunal se déclarât incompétent.

C'est d'ailleurs ce qu'il fit par jugement du 23 novembre 1849, dont voici un extrait :

« Attendu que les principes sur l'incompétence s'appliquent au possessoire aussi bien qu'au fond.

« Attendu que les Sociétaires du Théâtre de la République s'opposent à l'exécution provisoire par la prise de possession de deux décrets rendus par le Président de la République.

« Que le Théâtre de la République a été l'objet de différents décrets et ordonnances d'administration publique;

« Que les deux décrets dont il s'agit au procès sont également des actes d'administration publique de l'exécution desquels l'autorité judiciaire ne peut connaître;

« Dit que pour cause d'incompétence, il n'y a lieu à référé (1). »

(1) *Gaz. des Trib.* 1849, 21, 22, 24 novembre.

Les Comédiens se pourvurent alors au Conseil d'État, où sans doute ils perdirent leur procès, car le 30 avril 1850, une ordonnance présidentielle, encore en vigueur, était rendue, créant définitivement la fonction d'administrateur du Théâtre-Français, et dérogeant, en outre, à un assez grand nombre de dispositions du décret de Moscou.

De nouvelles modifications furent encore introduites par un décret du 19 novembre 1889 et par une décision ministérielle du 12 octobre 1901, relative à l'admission des pièces.

Voyons maintenant quelle est la situation actuelle du Théâtre-Français et quelles sont les règles qui en régissent l'organisation. Nous pourrons ensuite étudier plus aisément les différents procès qu'il a eu à soutenir dans le cours de ce siècle.

L'administration de la Comédie-Française comprend quatre éléments dont le rôle et le pouvoir sont très différents : l'administrateur, le comité, l'assemblée générale des sociétaires et enfin au dessus, le ministre.

Ce dernier choisit l'administrateur, et sur la proposition de celui-ci, arrête le budget, nomme les sociétaires, prononce les accroissements de parts, fixe les allocations annuelles, prend toutes décisions relatives au partage des bénéfices, aux engagements des pensionnaires pour plus d'une année, désigne les membres du comité d'administration, etc.

L'administrateur a, dans sa compétence, tous les actes d'administration autres que ceux réservés au ministre, et sous réserve, pour les plus importants, de l'approbation de ce dernier. Il distribue les rôles, mais sans pouvoir imposer aux sociétaires de rôles en dehors de leurs

emplois ; statue définitivement sur le répertoire et les débuts, etc.

Enfin, aux termes de la décision ministérielle du 12 octobre 1901, il prononce seul sur l'admission des pièces, mission importante et délicate jusqu'à ce jour réservée au comité de lecture.

Le comité d'administration se compose de six membres, pris parmi les sociétaires et d'un secrétaire, nommés par le ministre. D'après les termes du décret de 1850, article 10, il semble bien qu'il n'ait que des attributions assez générales et purement consultatives.

L'assemblée générale, dont le rôle est sans importance, ne peut que donner son avis sur les questions financières.

En somme, le pouvoir des sociétaires, en ce qui concerne l'orientation artistique, aussi bien que l'administration intérieure du théâtre, se réduit à un simple droit d'avis, la direction effective étant tout entière aux mains de l'administrateur et du ministre.

Quant au personnel artistique de la Comédie-Française, il comprend les sociétaires et les pensionnaires. Les sociétaires sont admis par le ministre, sur avis du comité et de l'administration. Ils peuvent jouir soit d'une part entière, soit d'une fraction de part calculée par huitièmes. Les augmentations de part sont également accordées par décision ministérielle.

Indépendamment de leur part dans les bénéfices, les sociétaires touchent des appointements annuels proportionnels à celle-ci et payés par douzièmes (1) ; ils ont

(1) Ces appointements sont de 1000 fr. par douzième. Le sociétaire à part entière a donc 12.000 francs.

également droit pour chaque représentation où ils jouent à des *feux*, et après vingt ans de services à une représentation de retraite et à une pension de retraite. Cette pension est servie moitié à l'aide de la subvention, moitié à l'aide des fonds de retenue. Puis on ajoute une quotité pour chacune des années qui dépassent le temps fixé. Cette pension est-elle insaisissable? Nous n'avons trouvé qu'un arrêt sur la question. Il la tranche en faveur de l'insaisissabilité. Voici d'ailleurs l'espèce.

Vers la fin de septembre 1839, Mme Hervey, qui comptait vingt-deux années de service, se retira. Sa pension fut réglée à 4.625 francs ; 2.000 francs prélevés sur la rente de 100.000 francs dont Napoléon avait doté le théâtre, le surplus pris sur le fonds de réserve. Le sieur Delaporte, créancier de Mme Hervey, avait formé opposition entre les mains du caissier sur les fonds de retenue afférents à sa débitrice. La pension accordée, il voulut atteindre la totalité des 4.625 francs. Mme Hervey entreprit alors une instance en mainlevée de l'opposition. Son avocat soutint devant la 1re chambre du tribunal que laisser l'opposition frapper la pension c'était enlever à sa cliente la ressource que la loi avait voulu ménager à l'artiste ; que d'ailleurs les artistes du Théâtre-Français étaient des espèces de fonctionnaires publics dont l'insaisissabilité couvrait la pension. Me Bourgain, avocat du sieur Delaporte, consentit à ce que l'opposition n'affectât pas les 2.000 francs pris sur la rente de 100.000 francs, mais elle devait, selon lui, être maintenue sur le restant des 4.625 francs. Me Ternaux, avocat du Roi, conclut à ce que sur la totalité de la pension, 3.500 francs seulement soient déclarés insaisissables. Le Tribunal, considérant qu'il résultait des statuts de la Comédie-Française que le caractère des

pensions accordées aux sociétaires était d'être *alimentaires* et par conséquent les rendait insaisissables ; que le décret de 1792, loin d'altérer ce caractère, le confirmait ; que ce décret ne distinguait pas entre les différents fonds affectés au service des pensions ,fit mainlevée de l'opposition formée par Delaporte. Cette jurisprudence nous paraît excessive, car elle rend l'action des créanciers désormais impossible.

Tout sociétaire a donc droit à une pension de retraite au bout de vingt ans de service. Pour assurer le paiement de ces pensions, on prélève la moitié des bénéfices attribués à chaque membre de la Société. Les artistes se trouvent ainsi subir une retenue sur leur traitement. Ces retenues forment pour chacun des Comédiens un capital dont on ne leur sert pas l'intérêt, mais qui leur est restitué lorsqu'ils prennent leur retraite. Le droit à la restitution des fonds de retenue est d'ailleurs indépendant du droit à la pension. Ainsi, si un artiste vient à être exclu du théâtre avant l'expiration des vingt années, il n'a pas droit à sa retraite (1) et cependant ses fonds sociaux doivent lui être rendus (2). C'est ce qui a été jugé en 1829 pour Mlle George, par le Conseil d'État.

La grande artiste avait signifié le 16 janvier 1817 à l'Administration qu'elle entendait se retirer le 1er janvier 1818. Mais on ne lui laissa pas le temps de prendre sa retraite, on la lui imposa. Le 6 mai 1817, en effet, une

(1) L'art. 3 du décret du 19 novembre 1859 a apporté une exception à cette règle. L'artiste qui, admis d'abord comme pensionnaire, ensuite comme sociétaire, est mis à la retraite au bout d'au moins dix ans de service à compter du jour des débuts, a droit au tiers de la pension qui lui aurait été due après vingt ans de service.

(2) Il en serait autrement si le sociétaire désertait le théâtre. (Art. 25 et 82 du Décret de Moscou).

décision du Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi exclut Mlle George par ce motif qu'elle était allée jouer à l'étranger, puis ensuite à l'Odéon. Mais, l'artiste congédiée, il s'agissait de savoir comment on règlerait ses droits. Elle avait neuf années d'exercice, pendant lesquelles elle avait contribué au fonds des pensions. Or, elle n'avait droit à aucune retraite ; allait-on, en outre, ne pas lui rendre les retenues opérées sur son traitement? C'est ce que ses anciens camarades avaient la prétention de faire. L'actrice s'adressa alors au Ministre d'État, Intendant général de la Maison du Roi, qui lui donna gain de cause. Cependant les Comédiens ne restituaient rien. Devant ce refus Mlle George les assigna devant le Tribunal civil en liquidation de ses fonds sociaux. Mais aussitôt surgit un arrêté de conflit, basé sur ce qu'un tribunal civil est absolument incompétent soit pour ordonner que les fonds sociaux soient liquidés, soit pour ordonner qu'ils soient payés. Le conflit fut confirmé par un arrêt du Conseil d'État du 15 mai 1829. L'affaire revint alors devant le Ministre. Celui-ci rendit une décision en vertu de laquelle la Société des Comédiens-Français était condamnée « à rendre et restituer à la demoiselle George la somme à laquelle s'élèveraient les retenues opérées sur la part annuelle de ladite demoiselle pendant les neuf années dix-huit jours qu'elle a fait partie de ladite Société. » Les Sociétaires se pourvurent alors au Conseil d'État contre cette décision. Cette affaire fit beaucoup de bruit, on se passionna, même à l'Odéon ! Les spectateurs de ce théâtre épousèrent la querelle de Mlle George et son procès n'était pas encore jugé par le Conseil d'État que, reparaissant sur la scène, elle vit le public enthousiasmé y jeter à pleines mains de petits billets contenant ces quatre vers qui sont

bien du temps..... L'Odéon s'adressait à la Comédie-Française :

> Vieux temple où l'on repousse un mérite naissant,
> Ton rival ne craint pas ton foudre menaçant;
> Il possède sa reine, il ne veut pas la rendre,
> Et comme un phénix, il renaît de sa cendre.

Ce ne sont sans doute pas ces quatre vers qui influencèrent beaucoup le Conseil d'État. Il confirma cependant le 15 mai 1829 la décision du Ministre par l'ordonnance royale suivante :

« Considérant que le Théâtre-Français continue d'être régi par le décret du 15 octobre 1812 spécialement en ce qui concerne la perte des droits que les pensionnaires ont à la pension et le remboursement de leur part dans le fonds de retenue ; qu'ils ne perdent leurs droits à ce remboursement que dans le cas d'abandon et de retraite prévus par les articles 25 et 82 dudit décret;

« Que l'expulsion prononcée en vertu des articles 75 et 76 emporte la privation des droits à la pension, mais n'ôte pas au sociétaire expulsé le droit au remboursement de sa part dans le fonds des retenues;

« Considérant que la demoiselle Georges Weymer se trouve dans ce dernier cas et que dès lors la décision de notre Ministre d'Etat, intendant général de notre maison, qui prescrit de lui restituer sa part dans ledit fonds de retenue est conforme au décret du 15 octobre 1812;

« Notre Conseil d'Etat entendu,

« Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

« Article premier. — La requête des sociétaires du Théâtre-Français est rejetée (1). »

Quant aux pensionnaires, ce sont des artistes engagés

(1) *Gaz. des Trib.*, 1829, 12 uin.

à des traitements débattus qui varient de cinq mille à douze mille francs. Ils sont payés par la Société et ne font pas partie de celle-ci ; ils sont d'ordinaire de trente à quarante (les sociétaires sont environ vingt-cinq). Comme les sociétaires, ils ont droit à une pension après vingt années de service. Il est d'usage de leur en servir également une, si la direction les oblige à quitter le théâtre avant cette date, car après une année d'essai, pendant laquelle ils sont appelés *acteurs à l'essai*, ils deviennent *acteurs aux appointements* et sont dès lors considérés comme engagés pour vingt ans. Les difficultés qui peuvent s'élever dans ce cas au sujet soit du principe même de la pension, soit de la liquidation de cette pension, sont de la compétence de l'autorité administrative et non des tribunaux civils. C'est du moins ce qui a été jugé le 23 avril 1841 par la première Chambre du Tribunal civil de la Seine pour Mme Geffroy.

Celle-ci était entrée à la Comédie-Française en 1830 et n'avait cessé, depuis cette époque, d'avoir un service actif, lorsqu'en décembre 1839 elle reçut du directeur, M. Védel, une lettre lui annonçant qu'à partir du 1er avril suivant elle cesserait de faire partie de la Comédie. Mme Geffroy protesta contre cette mesure et intenta une demande afin d'être autorisée à continuer son service ; sinon elle concluait au paiement d'une somme annuelle de trois mille francs à titre de dommages-intérêts. L'avocat du Théâtre-Français opposa à cette action un moyen d'incompétence et requit le renvoi devant l'autorité administrative, attendu que cette autorité était seule, d'après l'article 28 du décret de Moscou, investie du droit d'accorder et de liquider les pensions. Me Paillard de Villeneuve, pour Mme Geffroy, soutint qu'il ne s'agissait pas, dans la cause, d'obtenir une pension,

mais de faire exécuter un engagement contracté par le Comité du Théâtre, aux termes de l'article 32 du décret. Il s'attacha à établir que, d'après le texte de ce décret et les précédents constants du théâtre, tous les engagements des acteurs aux appointements, bien que non écrits, étaient faits pour vingt ans, et que toutes les fois qu'un acteur de cette catégorie avait quitté le théâtre avant ce terme, il avait été, sans exception, accordé une pension. L'avocat ajouta que ce n'était cependant pas une pension que Mme Geffroy réclamait, mais des dommages-intérêts, pour le cas où le Théâtre-Français se refuserait à l'exécution de l'engagement ; que c'était là une question en dehors des termes de l'article 28 et sur laquelle le Tribunal était compétent ; qu'il y avait donc lieu d'ordonner qu'il serait plaidé au fond. Cependant le Tribunal, considérant que la demande d'une indemnité annuelle n'était en réalité que la demande d'une pension que l'autorité administrative pouvait seule fixer, se déclara incompétent (1).

Mais l'hypothèse inverse se produit plus fréquemment. Au lieu que ce soit un pensionnaire qui s'oppose à l'exclusion prononcée contre lui, c'est la Comédie-Française qui attaque un pensionnaire fugitif et demande aux tribunaux qu'il soit astreint à rentrer au théâtre, ou à lui payer des dommages-intérêts, pour rupture d'engagement et inexécution des conventions. Le cas s'est présenté en 1829 pour l'acteur de Ribeaupierre dit Marius, et pour Delafosse ; en 1830 pour Mlle Despréaux. Examinons rapidement ces trois procès.

Le Comité d'administration de la Comédie-Française, dûment autorisé, avait engagé M. de Ribeaupierre dit

(1) *Gaz. des Trib.*, 1841, 24 avril.

Marius, pour jouer les premiers rôles dans la tragédie, la comédie et le drame, pendant dix-neuf mois, depuis le 1[er] septembre 1827 jusqu'au 31 mars 1829, aux appointements de 2.000 francs par an, payables de mois en mois. Le 28 septembre 1828, Lemazurier, secrétaire du comité, écrivit à Marius pour le prévenir que les sociétaires-administrateurs avaient résolu, dans leur assemblée du 26, de continuer l'engagement pour l'année théâtrale 1829-1830, sur le pied de 3.000 francs. Marius répondit par une lettre du 3 octobre qu'il acceptait avec reconnaissance la proposition qui lui était faite ; mais qu'il désirait que sa position fût fixée d'une manière certaine, afin qu'il pût exercer son talent et qu'il ne dépendît plus des artistes qui jouaient les premiers rôles concurremment avec lui, de lui fermer ou de lui ouvrir l'accès de la scène, et de faire, à leur gré, rayer son nom de l'affiche. Malgré cette correspondance, Marius ne se montra plus à la Comédie-Française après le 31 mars 1830, terme convenu pour l'expiration de l'engagement de 1827. Le bruit public ne tarda pas à faire connaître aux sociétaires que l'absent était allé rejoindre à la Porte-Saint-Martin le doge *Marino Faliéro* de Casimir Delavigne. Les membres du comité, n'ayant pu le déterminer à revenir à eux, l'assignèrent alors devant le Tribunal de commerce en 3.000 francs de dommages-intérêts, pour cause d'inexécution des conventions arrêtées en 1828.

A l'audience du 21 mai 1829, le Tribunal renvoya les parties, avant faire droit, devant M. Guilbert de Pirexécourt, nommé d'office arbitre-rapporteur. Le 17 août, M[e] Durand, agréé de la Comédie-Française, exposa que Marius s'était laissé séduire par des appointements beaucoup plus considérables que n'étaient les siens au Théâtre-

Français et n'avait pas hésité à rompre l'engagement qui le liait avec les Comédiens. Le dernier écrit avec le Théâtre expirait, il est vrai, à Pâques 1829, mais dans les usages du théâtre en général et de la Comédie en particulier, l'engagement était réputé continué pour l'année suivante, aux mêmes conditions, lorsque dans les trois derniers mois de l'année courante, l'administration théâtrale n'avait pas signifié congé au pensionnaire, et que celui-ci n'avait pas déclaré de son côté, qu'il cesserait son service. Or, Marius n'avait jamais dénoncé à la Comédie qu'il entendait la quitter. Il y avait donc une sorte de tacite reconduction de l'engagement précédent. Par suite, Marius devait payer le dédit de 2.000 francs qui y était stipulé.

D'ailleurs l'acteur avait expressément consenti à continuer son service pendant l'année 1829 à 1830, puisque par une lettre d'octobre 1828, il acceptait avec gratitude l'augmentation de traitement dont il venait d'être l'objet. Il se plaignait seulement que David prenait arbitrairement tous ses rôles et ne lui permettait de jouer que très rarement. Mais ces plaintes n'étaient pas fondées car un simple pensionnaire ne peut contester des droits inhérents au titre de sociétaire.

Cette opinion était d'ailleurs celle de l'arbitre-rapporteur.

Pour justifier les dommages-intérêts demandés, l'agréé du Théâtre n'avait cessé de prodiguer des éloges au talent de Marius. (Il en fut de même dans tous les procès de ce genre). Ce qui fit dire à M. Chevrier, avocat de Marius, que pour obtenir justice de MM. les Sociétaires de la rue Richelieu, il fallait avoir cessé d'être dans leur dépendance et que c'était un avertissement dont ne manqueraient

pas sans doute de profiter les employés du Théâtre-Français qui voudraient se procurer à l'avenir une attestation impartiale de capacité. L'avocat expliqua en outre que ce n'était pas un avantage pécuniaire qui avait déterminé l'acteur à quitter la Comédie, mais bien ce fait qu'on ne voulait pas lui permettre de cultiver et de fortifier son talent et qu'on ne le laissait jouer que quand MM. David ou Lafon avaient la fantaisie d'aller à la campagne. D'ailleurs Marius n'était plus lié au théâtre. La tacite reconduction n'était pas possible, Marius n'ayant accepté son nouvel engagement que virtuellement et la condition imposée par lui n'ayant pas été accomplie. De plus la clause pénale ne pouvait être sous entendue, car une pénalité ne pouvait résulter que d'une convention expresse. Enfin, le secrétaire du comité n'avait pas le droit d'engager la Comédie, il fallait la signature des sociétaires-administrateurs.

Malgré toutes ces fins de non-recevoir, le Tribunal décida que Marius était tenu de continuer pendant l'année théâtrale 1829 à 1830 et pour ne l'avoir pas fait, le condamna à cinq cents francs de dommages-intérêts (1).

La même année, un jeune acteur nommé Delafosse, fit un engagement d'un an, du 1er avril 1829 au 31 mars 1830, pour jouer les premiers rôles de la Comédie, les deuxièmes et les troisièmes rôles du même genre et les confidents de la tragédie. Des appointements de 3.000 francs lui furent promis, payables par douzièmes. Le 16 mai, Delafosse informa la Comédie qu'il avait reçu des propositions d'un théâtre secondaire de la capitale, mais qu'il les avait refusées; que le directeur de Nantes lui avait également

(1) *Gaz. des Trib.*, 1829, 22 mai, 17 et 18 août.

offert, par l'entremise de M. Vedel, un traité fort avantageux; qu'il s'agissait d'un traitement annuel de cinq mille francs; que dans ces circonstances, il désirait la résiliation de son engagement avec la Comédie; que ce n'était pas la vue d'un traitement plus élevé qui le déterminait dans sa démarche, mais l'envie d'essayer son talent dans d'autres rôles que ceux qui lui étaient confiés au Théâtre-Français. La demande du jeune artiste fut mise sous les yeux du comité d'administration; mais comme plusieurs membres étaient alors absents de Paris, on ne put prendre aucune délibération sur un point aussi important. La réclamation du 16 mai fut laissée sans réponse. Delafosse écrivit alors à la date du 21 août qu'il prenait le silence de la Comédie pour une adhésion et qu'il cesserait son service à partir du 1er septembre. Effectivement il ne reparut pas au Théâtre-Français et passa à l'Odéon. La Comédie l'assigna alors devant le tribunal de commerce en 3.000 francs de dommages-intérêts, montant du dédit stipulé dans son acte d'engagement.

Me Durand, agréé de la Comédie-Française déclara que dans cette affaire la Comédie avait scrupuleusement rempli ses obligations, mais que Delafosse ne pouvait en dire autant, et que l'ambition lui avait fait oublier toutes ses promesses. Toujours fidèle à la tactique que nous signalions tout à l'heure, l'agréé oubliant qu'il venait de traiter Delafosse d'humble confident aspirant à devenir chef d'emploi, affirma que ses services étaient trop nécessaires au Théâtre-Français pour qu'on ait pu donner à cet artiste la liberté de sa personne. Delafosse prétendait que le silence de la Comédie valait consentement. Ceci, pour Me Durand était inadmissible. Un engagement écrit ne pouvait être rompu que par une résiliation écrite.

Me Auger, agréé de l'acteur, prétendit que celui-ci avait obtenu l'assentiment de la majorité des membres composant le Comité et s'étonna que la Comédie-Française fît maintenant plaider le contraire. Il expliqua pourquoi les pensionnaires étaient obligés fréquemment de quitter le théâtre : les sociétaires absorbaient, en effet. tous les profits et on ne donnait aux malheureux pensionnaires, qui étaient pourtant pour les autres des auxiliaires si utiles, qu'un traitement à peine suffisant pour payer le restaurateur, ce qui les obligeait à faire des dettes. Ils avaient à payer en outre leurs vêtements, pour lesquels on était très difficile à la Comédie, et qui leur coûtaient extrêmement cher. On avait calculé que pour avoir l'honneur de jouer au Théâtre-Français, il fallait une dépense annuelle de 8.000 francs au moins ; or les Sociétaires ne donnant que deux ou trois mille, il était donc naturel que les pensionnaires cherchassent de l'emploi ailleurs, quand ce n'eût été que pour payer leurs dettes. Tel était le crime commis par Delafosse.

Le tribunal renvoya alors les parties devant M. Delestre-Poirson, directeur du Gymnase, en qualité d'arbitre-rapporteur. Nous ne savons pas ce qu'il advint de l'affaire (1).

Introduite à la Comédie-Française par Talma, qui avait remarqué sa précoce intelligence et l'art avec lequel elle disait les vers, Mlle Despréaux avait contracté plusieurs engagements, dont le dernier lui assurait 4.000 francs d'appointements et dans lequel il était stipulé un dédit de 12.000 francs. Quoique cet engagement dût expirer en 1833, l'artiste ne crut pas devoir attendre cette époque pour quitter le théâtre, qui ne lui fournissait que rare-

(1) *Gaz. des Trib.*, 1829, 16 octobre.

ment l'occasion de se faire applaudir du public. La jeune fugitive abandonna donc la rue Richelieu pour la province. La Comédie-Française l'assigna alors en exécution de l'engagement ou en paiement du dédit. Mais l'artiste étant mineure, ce fut son père qui se présenta. Il demanda au tribunal de prononcer la nullité de l'engagement qui lésait sa fille mineure qui l'avait contracté. Cette exception ne fut pas admise le 12 juin 1830 par la première chambre du tribunal civil, laquelle, attendu que l'artiste exerçait depuis plusieurs années cette profession au sû et du consentement de son père, que les engagements qu'elle avait contractés seule avaient reçu plus tard l'approbation de Despréaux père, qui touchait lui-même les appointements et en donnait décharge, que par conséquent Mlle Despréaux avait l'autorisation tacite de contracter et qu'elle avait pu valablement former un nouvel engagement, lequel se trouvait même plus avantageux que les précédents, débouta Despréaux de sa demande et le condamna aux dépens. Le même jugement ordonna l'exécution de l'engagement de Mlle Despréaux envers le Théâtre-Français, sinon la condamna au paiement de 12.000 fr. de dédit (1).

Les tribunaux ont donc toujours obligé les pension-

(1) *Gaz. des Trib.* 1830, 13 juin. Ce jugement rentre d'ailleurs dans la jurisprudence générale : il n'est pas nécessaire que l'autorisation donnée à l'incapable l'ait été en termes exprès ; il appartient au juge d'induire d'un ensemble de faits la preuve d'une adhésion équivalente à une autorisation expresse. V. Paris, 18 juillet 1864, cité par Constant, *Code des Théâtres*, 1882, p. 246. Trib. de Comm. de la Seine, 15 déc. 1831. Demoiselle Ida (*Gaz. des Trib.* 16 déc.). Trib. de la Seine, 25 oct. 1894. Bastard. (*Gaz. du Palais*, 94. II. 587). V. le Répertoire du Droit Français. Théâtre, n° 107 et suiv.

naires fugitifs à exécuter leurs engagements et reconnu la validité du dédit stipulé dans l'acte.

*
* *

Voyons maintenant comment sont répartis les bénéfices et quelle est la situation financière de la Comédie.

La Société de la Comédie-Française qui, au point de vue administratif, est entièrement entre les mains du pouvoir central, jouit au point de vue financier d'une autonomie plus considérable. L'Etat lui concède, pour une durée illimitée, le local et le matériel d'exploitation, et lui paie en outre une subvention à caractère facultatif dont le montant est fixé annuellement par la loi de finances et qui s'élève en ce moment à 240.000 francs. Un cinquième de cette subvention est mis à la disposition du ministre. Celui-ci l'emploie à l'usage qu'il juge le plus conforme à l'intérêt du théâtre.

Le produit des recettes après prélèvement des dépenses dans lesquelles sont compris les traitements du personnel et des pensionnaires, l'allocation et les feux des sociétaires, est divisé en vingt-quatre parts.

Une de ces parts est mise en réserve pour faire face aux besoins imprévus ; une demi-part est affectée au magasin de décors ; une autre est versée à la caisse des pensions ; le surplus est réparti entre les Comédiens sociétaires, qui ne peuvent avoir ni plus d'une part, ni moins d'un huitième. S'il reste des parts libres, le ministre les répartit à sa volonté. L'année dernière, la part de sociétaire a été de 25.000 francs.

*
* *

Pour revenir maintenant à l'étude détaillée des éléments

de l'organisation intérieure de la Comédie qui ont fait devant les Tribunaux l'objet d'une discussion, il nous faut aborder l'examen d'une importante et vieille institution; *le Conseil judiciaire de la Comédie-Française.*

A l'origine ce Conseil avait deux fonctions bien distinctes. La première lui était attribuée par l'acte de germinal an XII, qni disposait dans son article 50:

« Toutes les difficultés qui pourront s'élever entre les artistes pendant l'existence et la durée de la présente société sur aucune clause du présent acte en ce qui touche leurs intérêts respectifs et en toutes matières contentieuses seront jugées en dernier ressort par les membres composant le Conseil judiciaire de la Comédie.

« La décision qui sera portée sera sans appel et sans recours en cassation. »

Le Conseil judiciaire était alors un tribunal arbitral destiné à trancher d'une façon générale toutes les difficultés contentieuses susceptibles de se produire entre la Société et un sociétaire.

Le décret de Moscou lui donnait dans son article 86, une seconde attribution très importante, elle aussi :

« Toutes les affaires contentieuses seront soumises à l'examen d'un Conseil de jurisconsultes; et on ne pourra faire aucune poursuite judiciaire au nom de la Société, sans avoir pris l'avis du Conseil. »

C'était donc une fonction consultative qui était donnée par cette disposition au Conseil dans tous les procès que pouvait avoir la Comédie soit en demandant, soit en défendant. Cette attribution fut consacrée par le décret de 1850, art. 2, § 4.

Des deux fonctions que nous venons d'indiquer, la dernière seule subsiste aujourd'hui.

Le Conseil judiciaire de la Comédie jugeant en qualité de Tribunal arbitral toutes les contestations pouvant s'élever entre sociétaires, nous apparaît actuellement comme une institution curieuse et spéciale. Mais à l'époque où ce Conseil fut établi, les juridictions arbitrales étaient extrêmement fréquentes, surtout en matière de sociétés. L'art. 51 du Code de Commerce édictait même pour celles-ci l'arbitrage forcé : « Toute contestation entre associés disait l'article, et pour raison de la Société, sera jugée par des arbitres. » Aux termes de l'art. 53, la désignation des arbitres se faisait par un acte sous signature privée, par acte notarié, par acte extrajudiciaire, ou par un consentement donné en justice. Or, le Conseil judiciaire de la Comédie avait été nommé par un acte notarié : l'acte de germinal an XII. Ainsi le recours à l'arbitrage était ordonné par la loi. Par suite, la clause compromissoire était devenue de style dans les actes de société. Il n'y a donc pas à s'étonner de trouver dans l'acte de germinal l'existence d'une telle disposition.

Mais cette fonction juridictionnelle du Conseil judiciaire n'existe plus aujourd'hui. Sa fonction consultative seule a subsisté. En effet, la loi du 17 juillet 1856 est venue supprimer dans nos lois l'arbitrage forcé. Les art. 51 et suivants du Code de Commerce sont donc abrogés. Or, nous croyons pouvoir affirmer d'une façon certaine, quel que soit le caractère que l'on reconnaisse à la Société des Comédiens-Français, que cette loi a été considérée par tout le monde et par les intéressés eux-mêmes, comme s'appliquant à la Société du Théâtre-Français et annulant la clause compromissoire contenue dans l'art. 50 de

l'acte de germinal an XII. En effet, la Comédie-Française est une Société, ou du moins elle est considérée comme telle (1) ; par suite la loi s'applique à elle comme aux autres sociétés. De plus la disposition transitoire de la loi qui porte que

« Les procédures commencées avant la promulgation de la présente loi continueront à être instruites et jugées suivant la loi ancienne.

« Les procédures seront censées commencées lorsque les arbitres auront été nommés par le Tribunal de Commerce, ou *choisis par les parties* »

ne vise d'après nous que les arbitres choisis, le litige étant déjà né. Or, pour la Comédie-Française, il s'agissait d'un tribunal arbitral désigné *ab initio* pour toutes les contestations qui pourraient naître. Une telle clause était, nous le croyons, précisément, une de celles que la loi voulait atteindre. Nous pouvons donc déclarer que cette fonction du Conseil judiciaire a disparu en 1856. D'ailleurs, et cela vient renforcer cette argumentation, jamais, à partir de cette date, la Comédie n'invoque contre ses sociétaires la compétence du Conseil judiciaire. Or, avant cette époque, c'était pour elle une règle de l'invoquer devant les tribunaux, toutes les fois qu'un de ses membres refusait de s'y soumettre. La dernière affaire où il soit question de cette compétence est celle de Mlle Maxime en 1843.

Bien que cette question n'ait plus, ainsi que nous l'avons

(1) D'ailleurs si l'on estime que la Comédie-Française est une institution d'Etat, la fonction juridictionnelle du Conseil judiciaire existe encore bien moins puisqu'elle ne lui a jamais été attribuée par aucun décret ni règlement.

démontré, qu'un intérêt historique, nous allons l'examiner avec quelque détail, car en dehors de la curiosité qu'elle peut éveiller à juste titre, elle a fait l'objet, dans la première partie du XIXe siècle, de plusieurs procès intéressants.

Le Conseil judiciaire était composé originairement de cinq jurisconsultes, d'un notaire, d'un avoué au tribunal d'appel et de deux avoués de première instance (1). Aujourd'hui il comprend un avocat aux conseils, quatre avocats à la Cour, un avoué de première instance, un avoué à la Cour d'appel, un notaire et un agréé au Tribunal de Commerce (2). Les membres sont nommés par le Ministre sur la proposition du Comité. La Comédie a toujours eu le souci de choisir pour composer son Conseil judiciaire les plus grands avocats de l'époque. C'est ainsi qu'elle a pu compter parmi les membres de son conseil Gerbier, dont nous avons vu la lutte avec Beaumarchais, Jabineau de la Voute, Vatimesmil, Boinvillers, Marie, etc.

Les pouvoirs de ce conseil ont été plusieurs fois mis en question et la jurisprudence, appelée à se prononcer, a rendu des décisions très différentes suivant les espèces. La première affaire dans laquelle la question ait été posée aux tribunaux est celle de Mlle Mars, la grande tragédienne, en 1831.

L'actrice, alléguant tantôt sa santé et le besoin de repos, tantôt l'état désastreux dans lequel se trouvait le Théâtre-

(1) Art. 51, 52 et 53 du contrat de germinal an XII.

(2) Les membres actuels du Conseil sont :

MM. Dufourmantel, avocat aux Conseils ; Carraby, Ferdinand-Dreyfus, Du Buit, avocats à la Cour ; Roger Allou, avocat adjoint ; Denormandie, avoué de première instance ; Guyon, avoué à la Cour. Donon, notaire ; Girard, agréé.

Français, déclara qu'elle voulait prendre sa retraite. Mais les membres du Conseil judiciaire réunis en Tribunal arbitral, conformément au pacte constitutif de l'association, condamnèrent la célèbre artiste à continuer son service. Cette sentence fut déposée au greffe du Tribunal de Commerce pour que celui-ci la revêtit de son *exequatur*. Mlle Mars s'empressa de faire opposition à l'ordonnance d'*exequatur*, et assigna en même temps ses collègues en dissolution de la Société.

Sur la question de la validité de la sentence du Conseil judiciaire, le Tribunal déclara l'opposition de l'actrice recevable et décida que la sentence arbitrale était nulle comme ayant été rendue par des individus sans qualité. Les motifs du Tribunal étaient que, d'après le pacte social du 27 germinal an XII, toutes les contestations entre les artistes sociétaires devaient être jugées par le Conseil judiciaire de la Comédie, qui était alors composé de neuf membres, nominativement désignés ; mais que maintenant, ce même conseil n'avait plus que six membres, autres que ceux qui avaient été originairement nommés par l'acte de société ; que c'était le Gouvernement qui avait choisi le conseil actuel ; que dès lors on ne pouvait plus dire que le conseil, ainsi composé, fut investi du pouvoir arbitral conféré par le pacte de l'an XII, puisque l'autorité administrative avait substitué sa volonté à celle des sociétaires. Autant dire que le Conseil judiciaire, du jour où sa composition première avait changé, n'avait plus aucun pouvoir, ou plutôt que les sociétaires n'étaient plus tenus de respecter ses décisions. Nous verrons plus tard que la jurisprudence a changé sur ce point.

Sur la question de la dissolution de la Société posée au Tribunal de Commerce par Mlle Mars, la Comédie-Fran-

çaise prétendit (cette affaire vint quelques jours avant celle que nous venons d'exposer) que le Conseil judiciaire était seul compétent pour la juger. Mais l'actrice soutint que le pouvoir de ce Conseil devait être limité exclusivement aux débats relatifs aux *emplois*, *distributions de rôles*, *feux* et autres prétentions des artistes ; que la question de la dissolution de la Société était tout à fait en dehors de pareils débats. Son système fut accueilli par le jugement du Tribunal de Commerce du 16 juin 1831. En conséquence, le Tribunal,

« Considérant que l'acte de Société, malgré ses termes généraux n'applique le recours au Conseil que pour les affaires judiciaires, telles que celles que signale Mlle Mars, qu'il n'a été rien statué par rapport à la dissolution de la Société ; que dès lors la commune intention des parties a été de rester sur ce point dans le droit commun régi par l'article 51 du Code de commerce, »

renvoya les parties devant des arbitres juges, savoir : Me Delangle, avocat, pour Mlle Mars et Me Lavaux, pour les sociétaires du théâtre. » Appel fut fait de cette décision.

Devant la Cour, Me Vatimesnil, avocat du Théâtre-Français, s'éleva contre une décision, que repoussaient, d'après lui, également le *texte* et l'*esprit* de la convention qui formait la loi des parties. L'acte de société était clair et formel : le Conseil judiciaire était appelé à juger les contestations qui surviendraient entre les sociétaires, *en toute matière contentieuse quelconque*. Ces expressions étaient générales, absolues et embrassaient toute espèce de débats. Limiter le pouvoir du Conseil aux cas spéciaux signalés par les premiers juges, tels que distributions d'emplois et autres prétentions de ce genre que la

susceptibilité des acteurs peut faire naître, c'était confondre le Conseil judiciaire avec *le Comité de l'administration du théâtre* chargé uniquement de ces simples querelles. L'esprit de l'acte de société était d'ailleurs évident et l'intention des parties non équivoque. Les contestations des membres sociétaires pourraient, si elles étaient rendues publiques, porter atteinte au succès, à la prospérité du théâtre; il fallait que de pareils débats fussent jugés en famille; c'était ce tribunal paternel et domestique qui avait été conçu dans un intérêt général, dont on ne saurait révoquer la juridiction bienveillante. Le motif de sagesse qui avait déterminé la création de ce tribunal intérieur ne s'appliquait-il pas spécialement au procès que suscitait en ce moment Mlle Mars, procès qui avait pour objet d'attaquer la solvabilité du théâtre, d'appeler l'attention du public sur sa position pécuniaire, sur ses ressources, de discuter son actif et son passif? D'ailleurs les alarmes et les craintes de l'actrice sur la situation financière de la Comédie étaient chimériques et sa prévention contre les membres honorables du Conseil judiciaire était inadmissible.

Me Dupin, avocat de Mlle Mars, expliqua alors la défiance de sa cliente. Les membres du Conseil que l'on voulait absolument lui donner pour juges, étaient intéressés à continuer une société dont leur existence dépendait : si le théâtre disparaissait, le Conseil disparaissait également. Or, la demande de Mlle Mars avait précisément pour objet la dissolution de la société; les membres du Conseil seraient donc nécessairement juges et parties; ils ne sauraient en conséquence avoir l'indépendance, qui est la première qualité du magistrat. D'ailleurs, l'interprétation de l'acte qu'on opposait à Mlle Mars ne conduisait nulle-

ment à décider que le Conseil était compétent pour une pareille demande.

L'avocat général et la Cour partagèrent cette opinion. Le jugement fut en conséquence confirmé par arrêt du 19 août 1831 (1) (2). Nous avons vu que dans la décision précédente, sur la question de la validité de la sentence arbitrale, le tribunal était allé encore plus loin. Il n'en fut pas de même dans les affaires de cet ordre qui se présentèrent dans la suite.

Au mois de septembre de la même année, en effet, Samson, l'un des sociétaires, voyant décroître de jour en jour les recettes dramatiques, et ne trouvant plus dans sa collaboration sociale les ressources nécessaires pour subvenir aux besoins de sa nombreuse famille, abandonna brusquement le théâtre de la rue Richelieu et s'engagea dans la troupe de la salle Montansier. La Comédie-Française attaqua le sociétaire fugitif devant son Conseil judiciaire. Samson reconnut la compétence du Conseil et présenta devant lui ses moyens de défense. Michelot porta la parole pour la Comédie. Le Conseil décida que Samson n'était fondé à réclamer ni sa retraite, ni la dissolution de la société et que c'était à tort qu'il avait contracté un autre engagement. L'artiste condamné sembla d'abord reconnaître le bien fondé de la sentence et vouloir y acquiescer; mais il déclara plus tard qu'il n'exécuterait pas la sentence du Conseil. L'un de ses griefs con-

(1) *Gaz.des Tr.* 1831,20 et 24 août. Aucune suite ne fut probablement donnée à l'affaire, car nous voyons Mlle Mars créer le rôle de « la Tisbé » dans le drame d'*Angelo, tyran de Padoue,* au Théâtre-Français le 28 avril 1835.

(2) Une autre demande en dissolution de société fut formée en 1866 par Got. Nous examinons ce procès à la fin des explications relatives au Conseil judiciaire.

sistait à dire qu'on avait arbitrairement établi un seul semainier perpétuel, tandis que d'après l'acte de société, il devait y avoir deux semainiers hebdomadaires. La Comédie-Française cita alors devant le Tribunal de Commerce Samson et les directeurs du théâtre Montansier, pour qu'il fût fait défense à l'artiste sociétaire de jouer dans la petite salle du Palais-Royal et aux directeurs de l'admettre dans leur troupe, à peine de cent francs de dommages-intérêts par jour.

Devant les juges l'avocat de Samson fit observer que le Conseil de la Comédie-Française n'avait pas le droit de statuer sur la demande en dissolution formée par le défendeur ; que cette incompétence avait été proclamée par une autre section du même tribunal, quelques jours auparavant, dans l'affaire de M[lle] Mars ; que conséquemment, on ne pouvait poursuivre Samson en dommages-intérêts devant la juridiction commerciale pour ne s'être pas conformé à une sentence radicalement nulle et qui n'avait pas d'ailleurs acquis l'autorité de la chose jugée, puisqu'elle n'avait pas même été signifiée à l'artiste condamné.

L'avocat de la Comédie répliqua que Samson avait acquiescé, du moins pendant quelque temps, à la décision du Conseil et se trouvait dès lors repoussé par l'exception de la chose jugée ; qu'au surplus le défendeur ne demandait la dissolution de la société qu'après avoir violé lui-même le pacte social et causé la ruine de ses camarades en portant ses talents sur un autre théâtre.

L'agréé des directeurs du Théâtre Montansier soutint que ses clients n'avaient jamais contracté avec la Comédie-Française qui, en conséquence, ne pouvait avoir aucune action contre eux. Dans le cours de sa plaidoirie, le défenseur révéla qu'il existait un dédit de 50.000 francs

entre Samson et l'Administration du Théâtre Montansier.

A la suite de ces débats, les juges consulaires, rompant ainsi avec la jurisprudence récemment établie par leurs collègues du même tribunal, donnèrent gain de cause à la Comédie, par jugement du 12 septembre, contre le sociétaire transfuge et mirent hors du procès les directeurs de Montansier (1).

Il en fut de même un mois plus tard dans l'affaire Ligier. Les mauvaises affaires du théâtre à cette époque avaient occasionné une sorte d'épidémie de désertions parmiles membres de la société. De même que, nous l'avons vu, les pensionnaires rompaient intempestivement leur engagement parce qu'ils considéraient que leurs appointements n'étaient pas assez élevés, de même les sociétaires estimaient que les bénéfices réalisés par le théâtre ne constituaient pas pour eux une rémunération suffisante de leur travail.

Ligier était entré à la Comédie-Française en 1829, à la suite de succès obtenus par lui à l'Odéon. Le titre de sociétaire avec tous les avantages y attachés lui furent offerts au bout de très peu de temps. Le débutant, après avoir pris connaissance du pacte de société du 27 germinal an XII et du règlement de la Comédie-Française, donna explicitement son adhésion à tous ces actes le 22 décembre 1829 devant Me Jonquoy, notaire, en présence du baron Taylor. Le contrat fut ainsi formé entre la Comédie et Ligier, qui devint membre de la Société.

Cependant, malgré toutes les faveurs dont il avait été l'objet, le nouveau sociétaire, regrettant son ancien

(1) *Gaz. des Trib.* 1831, 12 septembre. Après le procès, Samson fournit une longue carrière au Théâtre-Français.

théâtre, ne tarda pas à reprendre son service à l'Odéon et abandonna complètement le Théâtre-Français. Il adressa alors une signification extra-judiciaire au Comité dans laquelle il était dit qu'il n'était intervenu aucune convention légale entre la Comédie et lui et que, ne voulant pas rester plus longtemps dans l'incertitude, il renonçait aux propositions qui lui avaient été faites. Cet acte était évidemment adressé par le directeur de l'Odéon qui tenait à conserver son pensionnaire.

Le service de Ligier devant commencer en 1831 à la Comédie-Française, on lui offrit un rôle dans la tragédie *de Louis XI* de Casimir Delavigne, conformément au vœu de l'auteur. L'artiste répondit par un refus formel. Il fut clair alors qu'il renonçait définitivement à rentrer au Français. Le Comité cita le sociétaire inconstant devant le Tribunal de Commerce et conclut au renvoi devant le Conseil judiciaire de la Comédie, en qualité de Tribunal arbitral, aux termes du pacte du 27 germinal an XII. Ligier ne comparut pas. Le renvoi fut prononcé par défaut. L'artiste fit alors opposition au jugement.

La Comédie-Française conclut au mal fondé de l'opposition, Ligier ayant positivement adhéré au pacte social qui soumet au Conseil judiciaire la décision de toutes les contestations entre la Comédie et les sociétaires. Me Léon Duval présenta la défense de Ligier :

« La Comédie-Française est exigeante, dit il, parce qu'elle est vieille ; elle date de la République. Les décrets de l'Empire la réduisirent à l'état de domesticité, mais c'était une domesticité dorée. La Restauration survint et ajouta, suivant son usage, force inepties à la tyrannie des décrets impériaux On créa des surintendants : MM. les ducs d'Aumont et de Duras, qui furent successivement revêtus de ces fonctions, gagnèrent plus d'une

tache d'huile dans les coulisses. Mais quelque absurdes que soient les ordonnances rendues sur la Comédie-Française par la branche aînée des Bourbons, elles n'en forment pas moins, avec le décret de Moscou, le droit commun de ce théâtre. »

L'avocat prétendit que d'après les statuts de la Comédie, Ligier ne pouvait être considéré, nonobstant l'adhésion notariée de 1829, comme légalement sociétaire : qu'en conséquence on ne pouvait le soumettre à la juridiction arbitrale du conseil de la Société. Il ajoutait que Ligier ne voulait pas faire partie d'une société insolvable. Sur cette considération, l'avocat de la Comédie répliqua qu'il ne concevait pas comment on pouvait représenter la Comédie-Française comme étant insolvable, lorsqu'elle possédait 100.000 francs de rente sur le grand livre de la Dette publique, 80.000 francs au Mont de Piété (1), un mobilier immense et qu'elle faisait honneur à tous ses engagements.

Comme pour Samson d'ailleurs, le Tribunal débouta Ligier de son opposition et le condamna aux dépens (1).

Mais ce n'est pas seulement dans les affaires de ce genre que les pouvoirs du Conseil judiciaire ont été discutés. En 1843, la question a été posée d'une façon très différente dans l'affaire de M[lle] Maxime contre Victor Hugo et le Théâtre Français. Cette affaire offre, avec les précédentes, deux différences notables. Tout d'abord il s'agit d'une pensionnaire et non d'un sociétaire. Cette pensionnaire a accepté dans son engagement la clause déférant au Conseil judiciaire toute difficulté contentieuse entre l'artiste et le théâtre. Ensuite il s'agit, non pas d'une rupture d'engagement, mais d'une opposition mise par l'actrice à la repré-

(1) *Gaz. des Trib.* 1831, 13 octobre.

sentation d'une pièce dont un rôle lui avait été, prétendait-elle, injustement retiré. L'espèce est donc bien différente. La voici dans ses détails.

Lorsque Victor-Hugo donna au Théâtre-Français son drame *Les Burgraves*, il réserva le rôle de Ghunamarra à Mlle Maxime. Mais après trente-deux répétitions de la pièce, le poète estima que décidément l'actrice ne comprenait pas le rôle et ne le jouait pas comme il désirait qu'il fût joué. Il le lui fit comprendre et lui demanda, dans son intérêt comme dans celui de l'auteur, d'y renoncer. Le Comité, consulté, déclara qu'il était du même avis et Mlle Maxime n'ayant pas voulu prendre elle-même l'initiative de cet abandon du rôle, il lui fut retiré d'office et donné à Mlle Mélingue (1). L'actrice assigna alors Victor-Hugo et le Théâtre devant le Tribunal civil pour qu'il leur fût fait défense de représenter *les Burgraves* sans son concours.

La Comédie-Française, par l'organe de Me Boinvilliers, son avocat, opposa immédiatement un déclinatoire et de-

(1) Cet engagement de Mlle Mélingue était fait, il faut le remarquer, en violation de l'art. 11 du pacte de germinal an XII, lequel décide qu'aucun acteur ne pourra être admis qu'à l'essai et que cet essai ne peut durer moins d'un an. Cette actrice était engagée en effet sans début et sans essai Il est vrai que quelque temps après le Comité la renvoya, sur la demande du ministre, avec la même désinvolture qu'il avait mise à l'accepter. Cet exemple de violation de l'art 11 ne fut pas unique. Plus tard, en effet, lorsqu'il s'agit d'engager Bressant, sous le décret de 1850, le Comité s'assembla ; on délibéra sous la présidence d'Arsène Houssaye, qui proposait l'admission de l'élégant comédien. Le comité objecta cet article 11. Il rendit hommage au talent de Bressant, et proposa même de lui donner de très forts appointements, mais en respectant l'art. 11. Alors Arsène Houssaye, « qui avait tout à fait le ton du Vieux Versailles », dit au Comité qu'il était ravi de ses bonnes dispositions et qu'en récompense il lui annonçait que l'engagement qu'on lui proposait était signé dans les bureaux depuis la veille.

manda le renvoi devant le Conseil judiciaire du théâtre aux termes de la clause compromissoire suivante insérée dans l'acte d'engagement de Mlle Maxime :

« Art. 8. Toutes contestations qui pourraient survenir entre l'administration et Mlle Maxime pour quelque cause que ce soit du présent ou pour toute autre cause seront jugées en dernier ressort et sans appel par le Conseil judiciaire de la Comédie.

« Art. 9. — Les parties se soumettent à l'exécution entière du présent engagement, pendant toute sa durée, à peine de l'indemnité d'une somme de 8.000 francs stipulée à titre de dédit, sans que la fixation de cette indemnité puisse être regardée comme comminatoire, ni être modérée sous aucun prétexte, lors même que l'infraction au présent engagement serait très rapprochée du terme de son expiration. »

A l'audience l'avocat prétendit que la mise en cause de Victor-Hugo n'était de la part de l'adversaire qu'un habile moyen de se soustraire à la juridiction du Conseil judiciaire grâce à l'invocation de l'accessoire par le principal. L'artiste n'avait de lien de droit qu'avec le théâtre et ne pouvait en avoir aucun avec l'auteur.

Me Dupin, avocat de Mlle Maxime, fit alors observer que cette clause compromissoire était nulle. Elle ne désignait pas en effet les objets en litige conformément à l'article 1006 du Code de procédure ou du moins la désignation était tellement générale qu'elle ne satisfaisait plus au vœu de la loi ; elle ne désignait pas davantage les noms des arbitres. Et vainement aurait-on voulu assimiler l'indication qu'elle contenait à celle qui avait été faite par d'autres compromis, de la Chambre des notaires, de la Chambre des avoués : ces Chambres étaient soumises à des conditions légales, qui ne pouvaient changer au gré

des parties ; il n'en était pas de même du Conseil judiciaire de la Comédie-Française, qui pouvait être modifié par les Comédiens eux-mêmes. En effet, les membres du Conseil étaient nommés par le Comité, sauf l'approbation (mais ce n'était qu'une approbation) du Ministre de l'Intérieur. D'ailleurs les juges proposés par la Comédie n'étaient même pas choisis conformément aux lois qui avaient organisé le théâtre. Le décret de Moscou parlait en effet de trois jurisconsultes, de deux avoués et du notaire du théâtre, rapprochement d'ailleurs peu agréable pour ces derniers, qui étaient censés n'être pas jurisconsultes. Or, le Conseil était actuellement composé, non de six membres, mais de onze et en augmentant ce nombre, on avait changé les ingrédients, car à côté de quatre avocats, d'un notaire, d'un ancien notaire, d'un avoué de première instance, et d'un avoué à la Cour, il y avait un agréé au Tribunal de Commerce, dont le décret n'avait pas parlé. D'ailleurs la clause compromissoire n'était pas moins nulle en ce que tous les arbitres étaient dans le cas de récusation légale.

« A l'égard des magistrats, dit-il, il y a des motifs de récusation ; vos arbitres sont sans doute soumis à la même condition. Or, on m'a dit (je n'oserais l'affirmer) que l'un d'eux reçoit de la Comédie un appointement fixe...... Il paraît que c'est vrai, car mon adversaire ne me dément pas. D'ailleurs, tous les membres du Conseil ont leurs entrées au théâtre. Ce n'est pas de l'argent, mais enfin *locuples fit quatenus pecuniae pepercit*, et indépendamment des grandes entrées, il y en a qui ont leur petites entrées sur la scène et qui y sont fort assidus. Ne perdent-ils pas à cela quelque chose de leur indépendance ? La récusation ne suppose pas la corruption, elle suppose un grand bon vouloir : or, je suis sûr que le Conseil judiciaire est plein de bon vouloir pour le Théâtre-Français ; il serait ingrat s'il agissait

autrement, car j'ai plus d'une fois entendu tel membre de ce Conseil dire hautement : « on est parfait pour nous : à chaque première représentation on nous donne une stalle ou une loge pour notre famille. »

Puis l'avocat, estimant que le tribunal était compétent, demanda l'évocation du fond et prétendit qu'il y avait entre l'auteur et l'acteur un véritable contrat (1) qui tenait à des idées de justice, dont les artistes ne devaient pas être déshérités. Le Théâtre-Français, dans l'espèce, était appelé plutôt en déclaration de jugement commun que comme partie principale. Le déclinatoire devait donc être rejeté.

Me Boinvilliers, pour la Comédie-Française, fit remarquer combien était singulière cette contestation et ce procès insoutenable. Mlle Maxime était une pensionnaire, une actrice à l'essai qui, moyennant 4,000 francs par an, était obligée de fournir à la Comédie-Française son temps et ses soins ; il se trouvait qu'elle était jugée insuffisante pour remplir un rôle et qu'elle s'opposait à ce que ce rôle lui fût retiré pour être confié à une autre. Mais ne pouvait-il pas arriver qu'un acteur de talent fût cependant impropre pour un rôle donné ? Comment ! parce qu'un acteur aurait été chargé d'un rôle dans un temps d'épreuve (une répétition n'était pas

(1) On peut rapprocher de ce procès celui que fit Legouvé à Rachel en 1854 à propos de la pièce de *Médée*. Dans cette affaire, c'était au contraire l'actrice qui refusait de jouer après avoir accepté le rôle. Au bout d'un certain nombre de répétitions elle estima que le rôle ne lui convenait pas et elle refusa de le jouer. Les tribunaux la condamnèrent sur la demande de l'auteur, à prendre part aux représentations sous peine d'une forte astreinte. (*Gaz. des Trib.* 19, 20, 22 octobre, 15, 18 novembre, 12 décembre 1854 et 4 mars 1855.)

autre chose qu'un essai, en Italie on dit la *prova*) ; comment, cet acteur pourrait s'adresser à la justice pour réclamer ce rôle que l'administration du théâtre et l'auteur avaient jugé utile de lui retirer ! Admettre une pareille prétention, ce serait vouloir rendre toute administration théâtrale impossible.

Me Paillard de Villeneuve, avocat de Victor Hugo, demanda la disjonction des deux causes.

Le Tribunal déclara alors par jugement du 3 mars 1843, que la clause compromissoire était valable et après avoir disjoint les causes, se déclara incompétent sur celle de Mlle Maxime contre le Théâtre-Français.

Sur l'appel interjeté par l'actrice, Me Boinvilliers exposa devant la Cour que si la prétention de Mlle Maxime était accueillie, c'est-à-dire que si la Cour, sans s'arrêter au moyen d'incompétence, jugeait l'affaire au fond, il faudrait qu'une expertise eût lieu. Or, qui ferait cette expertise ? Voudrait-on une délégation de quelques uns des conseillers de cette chambre pour assister aux répétitions et juger du talent de l'actrice ? Mais il suffisait d'énoncer une pareille idée pour en faire sentir le ridicule. Il faudrait donc recourir à un examen par des experts. Or, cet examen avait été fait par les juges les plus compétents, par les camarades mêmes de Mlle Maxime, et c'était à la suite de cet examen que le rôle lui avait été retiré.

Ce fut l'avis de l'avocat général qui déclara que, pour cette raison, la clause compromissoire était des plus utiles et des plus sages ; que, d'ailleurs, elle contenait une indication suffisante de l'objet du compromis et que Mlle Maxime avait accepté ce Conseil tel qu'il était au moment de l'engagement. Et la Cour, adoptant cette

manière de voir, confirma le jugement du tribunal civil (1).

Ainsi, la jurisprudence qui, tout d'abord, semblait défavorable à cette juridiction intérieure que constitue le Conseil judiciaire, est arrivée peu à peu à en reconnaître l'utilité et même la légalité.

*
* *

Nous avons vu précédemment qu'une demande en dissolution de la Société de la Comédie-Française avait été formée par un de ses membres, Mlle Mars. Les Comédiens-Français prétendaient que cette demande devait être jugée par le Conseil judiciaire de la Comédie, dont les attributions contentieuses étaient générales. Mais le Tribunal de commerce estima que cette question était hors la compétence de ce Conseil et la Cour d'appel confirma sa décision. Comme nous l'avons vu, aucune suite ne fut donnée à l'affaire. Mais, en 1866, une nouvelle demande en dissolution de la Société fut formée par le célèbre comédien Got devant le Tribunal civil. Ce ne fut pas, cette fois, la compétence du Conseil judiciaire qui fut invoquée par la Comédie, mais celle des tribunaux administratifs. Elle prétendait, en effet, que la Société du Théâtre-Français n'était pas une Société de droit commun et que c'était une institution du gouvernement formée et régie administrativement. Conséquemment, le Tribunal civil était incompétent pour statuer sur la demande en dissolution et en liquidation de ladite Société, cette demande devant entraîner l'appréciation d'actes du pouvoir exécutif.

(1) *Gaz des Trib.* 1843, 22 février, 1, 4, 5, 8, 11 mars.

A cela Got répondait que c'était un contrat d'ordre privé qui le liait à la Société (1), acte d'ailleurs qu'on n'avait cessé d'invoquer contre lui, et que les décrets opposés par son adversaire étaient à côté du contrat et n'en changeaient pas le caractère.

Pour appuyer sa demande en dissolution de la Société, le Comédien soutenait que le contrat de Société qui le liait était un contrat synallagmatique. Or, ce contrat ayant été maintes fois violé par ses coassociés, il pouvait se considérer comme en étant délié. Les violations consistaient notamment, d'après lui, dans plusieurs engagements contractés contrairement à l'article 11 de l'acte de germinal an XII (2), dans plusieurs départs d'artistes avant les vingt années stipulées, dans ce fait que les sociétaires s'étaient attribués pendant un temps une pension de 5.000 francs au lieu de 4.000 portés au contrat, etc.

La vérité dans cette affaire est que Got se trouvait à ce moment à la Comédie dans une situation qu'il considérait comme injuste. Il était entré comme pensionnaire le 18 juillet 1844, aux appointements de 1.800 francs. En 1850, époque à laquelle il ne gagnait encore que 4.000 francs, il fut reçu sociétaire au mois de mai. Il y avait donc 6 ans qu'il était entré à la Comédie. Or l'article 12 du décret de Moscou décidait que les vingt ans de service dus par les Sociétaires pour avoir droit à une retraite devaient être comptés à partir du jour des débuts. Aux termes de cette disposition, Got n'avait donc plus à jouer que pendant quatorze ans pour acquérir le droit à une

(1) L'acte de germinal an XII.

(2) Voir dans l'affaire de Mlle Mars la note relative à l'engagement de Mlle Mélingue, p. 250.

pension de retraite. Mais la veille de son admission au rang de sociétaire, le décret du 30 avril 1850 décidait, dans son article 12, qu' « à l'avenir la pension de retraite ne sera acquise qu'après vingt années de service à partir du jour de l'admission au titre de sociétaire ». Ce nouveau décret, survenu pour lui d'une façon vraiment bien intempestive, confisquait en quelque sorte au Comédien six années de travail, celles du noviciat, les plus dures par conséquent. La situation de Got n'était donc pas excellente. Il écrivit immédiatement à l'administrateur pour protester contre cette mesure. Celui-ci promit évasivement de s'occuper de lui. L'affaire fut oubliée. Lassé alors à la fois par l'insuccès de ses démarches, et par l'état de langueur dans lequel le Théâtre-Français se traînait, Got adressa sa démission à Arsène Houssaye. Cette démission plusieurs fois renouvelée ne fut jamais acceptée, le Sociétaire ne se trouvant pas dans les règles pour la donner et le Théâtre désirant à tout prix le conserver parmi ses membres.

Cependant l'artiste parvint à porter lui-même ses doléances au ministre et à le faire entrer dans ses vues relativement à la réorganisation du théâtre. Il fut chargé de rédiger un rapport sur la question, si bien qu'en 1859, le décret de 1850 était rapporté et l'on revenait aux dispositions du décret de Moscou. Mais on crut devoir interpréter ce nouveau règlement pour l'avenir seulement, de telle sorte que ce décret, inspiré par l'acteur, ne lui accordait même pas ce qu'il avait tant travaillé à obtenir. Il faut avouer que c'était décourageant. Il avait été précisément admis sociétaire pendant cette période néfaste qui allait de 1850 à 1859. On avait fait rétroagir à ses dépens le décret de 1850 en lui supprimant le bénéfice de ses six

ans de pensionnat ; on aurait pu de même faire rétroagir en sa faveur le nouveau décret, d'autant plus que cet acte du pouvoir revenait à la législation en vigueur lors de l'entrée de l'artiste au Théâtre-Français.

Cependant le ministre, qui tenait avant tout à enchaîner Got à la Comédie pour le plus longtemps possible, ne voulut pas lui accorder le bénéfice du décret de 1859. En compensation, il lui augmenta son traitement de 2.400 francs par an et il décida que ses années de service antérieures au sociétariat lui seraient comptées lorsqu'il ferait valoir ses droits à la retraite, mais seulement après l'accomplissement du terme de vingt années de service comme sociétaire. Cela ne satisfit pas l'acteur, qui tenait, avant tout, à reconquérir sa liberté, ou du moins à pouvoir la reconquérir si cela lui plaisait. Il fit donc des démarches pour faire revenir le ministre sur sa décision, puis demanda qu'on lui accordât de suite sa liberté et sa retraite, qu'à ce prix il se déclarerait satisfait. Ses réclamations, tant auprès du Comité qu'auprès de l'administrateur et du ministre, restèrent sans résultat. C'est alors qu'il se décida, sa démission n'étant pas acceptée et sa demande relative à ses six années de pensionnat n'étant pas écoutée, à intenter à la Comédie-Française une action en dissolution de société pour inexécution d'engagements de la part de ses coassociés, ultime moyen pour lui d'arriver à ses fins. Mais cette voie ne lui fut pas plus favorable.

En effet, conformément aux conclusions de la Comédie-Française, le Tribunal se déclara incompétent par jugement du 12 janvier 1866. Par cette décision, le Tribunal déclarait que la Société du Théâtre-Français n'était pas, comme les sociétés d'intérêt privé, régie par le droit

commun et par les conventions des parties ; que le contrat de Société n'était pas régi seulement par l'acte notarié de germinal an XII, mais principalement par les décrets, et qu'ainsi le véritable caractère de la Société était celui d'une institution du gouvernement formée et régie administrativement. Par suite, le Tribunal estimait qu'il ne pourrait statuer sur la demande de Got sans être amené nécessairement à apprécier des actes administratifs et particulièrement les décrets, actes du pouvoir exécutif ; qu'en prononçant la dissolution de la Société, il infirmerait implicitement dans leur exécution les décrets qui l'avaient constituée et la régissaient et que, d'autre part, il ne pourrait liquider la Société, puisque tous les actes de cette société, accomplis par un fonctionnaire du gouvernement, étaient des actes de l'administration.

Accessoirement, le Tribunal remarquait qu'il était impossible de donner satisfaction à la demande de Got tendant au renvoi devant un juge du Tribunal civil, qui procéderait aux compte et partage de l'actif social et commettrait au besoin un notaire pour les opérations de détail. Si, en effet, ces conclusions étaient admises, le juge aurait à examiner et contrôler la comptabilité de la Société, laquelle, cependant, était dans les attributions de l'administrateur général et du ministre d'État.

Enfin, le jugement du 12 janvier contenait une dernière considération qui n'était pas sans valeur. C'était par un arrêté ministériel du 16 février 1860, pris en conformité des décrets de 1812, 1850 et 1859, que l'engagement de Got comme sociétaire de la Comédie-Française était maintenu, dans tous ses effets, jusqu'au 1er juillet 1870 (1).

(1) L'artiste prétendait être libre en 1864.

Or, si le Tribunal avait statué sur la demande de l'artiste, il aurait, par là même, apprécié l'arrêté ministériel, et s'il avait admis sa demande, il aurait évidemment paralysé les effets de l'arrêté et l'aurait annulé virtuellement, contrairement à la loi qui défend aux tribunaux civils d'entreprendre sur les pouvoirs administratifs, et de connaître des actes de l'administration, de quelque espèce qu'ils soient (1).

Les tribunaux de l'ordre judiciaire sont donc incompétents à tous les points de vue pour statuer sur une demande, formée par un sociétaire, en dissolution de la Société de la Comédie-Française.

*
* *

Nous avons vu précédemment ce qu'il advenait d'un pensionnaire de la Comédie-Française qui, jugeant sa position insuffisante ou voulant reconquérir sa liberté, brisait sans vergogne son engagement et allait porter son talent sur un autre théâtre. Il nous reste à voir comment les tribunaux ont traité les sociétaires qui, pour une raison quelconque, ont rompu le pacte social qui les liait à leurs coassociés et sont allés donner à d'autres les services qu'ils devaient à la Comédie. C'est, en effet, sans droit qu'un membre de la Compagnie quitte le théâtre avant l'expiration de son engagement et le fait est expressément prévu par les actes, lois et règlements qui régissent le Théâtre-Français. L'article 47 de l'acte de germinal an XII, porte, en effet, que tout sociétaire qui aura cessé son service sans le consentement par écrit de la société

(1) *Gaz. des Trib.* 4, 13 janvier 1866.

sera exclu, sans préjudice des autres moyens de répression portés au règlement pour les cas pareils. Le décret de Moscou dit en outre : « Tout sociétaire qui quittera le théâtre sans en avoir obtenu la permission, perdra le montant des retenues faites pour assurer le service des pensions et n'aura droit à aucune pension. » Enfin l'ordonnance royale du 18 mai 1822 dit (art. 20) : « Lorsqu'il aura été constaté et reconnu qu'un sociétaire, au mépris de ses engagements sociaux, aura abandonné le théâtre, ledit sociétaire perdra tout droit à pension et à remboursement de ses retenues, *et il sera, en outre, passible de toutes actions en recours, indemnités, dommages-intérêts et toutes autres actions qui pourront être exercées contre lui.* »

Le sociétaire déserteur encourt donc de la part de ses collègues deux sortes de représailles. D'abord il est frappé d'une peine : la déchéance de tous ses droits à la retraite et au remboursement des fonds de retenue. Ensuite, comme tout le monde, il est tenu de réparer le préjudice que son départ a pu causer à ses camarades (art. 1382, Code civil) et ceci se traduit en dommages-intérêts, qui, suivant le talent de l'artiste, peuvent monter à un chiffre considérable. Il y a eu dans le cours du XIXe siècle plusieurs grands procès sur la question. Les héros en ont été Mlle Plessy, Mme Sarah Bernhardt et Mlle Brandès. Nous allons exposer successivement ces trois causes célèbres et voir comment la jurisprudence s'est fixée à ce sujet. Nous pourrons constater d'ailleurs que le problème posé a toujours été à peu près le même et qu'il en a été ainsi de la solution. Ce n'est que dans les détails des faits et dans la personnalité des parties en cause que chacun de ces retentissants procès a acquis un peu d'originalité.

Mlle Plessy, qui fut une des plus grandes actrices de son époque, possédait, outre un talent inimitable dans les rôles de comédie et en particulier dans ceux *de grande coquettc*, un charme irrésistible qui, à lui seul, assurait tout son succès. Elle débuta sur la scène du Théâtre-Français le 10 mars 1834. Elle avait alors 15 ans.

Elle avait pris pour ses débuts le rôle d'Agnès, dans lequel elle obtint un grand succès. Le Théâtre-Français, voyant de suite en elle le germe d'un grand talent, voulut se l'attacher par des liens plus forts que ceux de l'amitié. Ses appointements furent rapidement portés à 5.000 francs et à dix-sept ans elle était reçue sociétaire. A cette époque, son traitement était indépendamment de sa part sociale, de 8.000 francs. En 1840, Mlle Plessy devint majeure, on lui demanda la ratification de l'engagement pris par elle pendant sa minorité. Elle le fit sans difficulté le 10 octobre 1840. L'actrice se trouvait ainsi valablement engagée jusqu'à 34 ans, son engagement de 20 ans rétrogradant à l'époque de ses débuts, alors qu'elle n'était âgée que de 15 ans. Depuis, son traitement fut porté à 12.000 francs et elle obtint de la bienveillance du Ministre de l'Intérieur, presque à l'encontre du Comité, un congé annuel de deux mois. Tout allait donc très bien pour l'actrice, comblée de faveurs, et pour le théâtre, heureux de posséder une comédienne au talent si fin, si gracieux et si brillant, lorsqu'en 1845, un violent chagrin intime, dit-on, fit que Mlle Plessy désira s'éloigner, au moins momentanément, du théâtre. S'étant donc retirée à la campagne, à Saint-Chéron près Arpajon, elle envoya à M. Desnoyer, régisseur du Théâtre-Français, le billet suivant :

« 8 juillet 1845,

« Je suis très malade, mon cher Desnoyer, la fièvre me dévore.

« Je vous enverrai, si vous voulez, un certificat du médecin que j'ai ici, ou attendez, si vous l'aimez mieux, que M. Pouget m'ait vue ; il vous dira ce qu'il pense.

« Je tremble ; je grelotte ; et vraiment quoiqu'on cherche à me le cacher, j'ai grand'peur d'une fièvre au cerveau.

« Patience ! Pressez, pressez M. Pouget.

« Mille amitiés.

« S. Plessy.

« J'espère conserver toujours assez de force pour vous donner moi-même de mes nouvelles ; mais, sinon, écrivez-moi toujours, ma mère vous répondra. »

Mlle Plessy était-elle réellement malade, ou voulait-elle seulement donner un prétexte à son absence et gagner du temps ? Peut-être les peines de cœur dont nous avons parlé étaient-elles assez vives pour lui donner la fièvre. La chose est possible. Ce ne fut cependant pas l'avis du Théâtre, qui considéra la maladie de Mlle Plessy comme une indisposition de comédie. Il pensa qu'il fallait simplement rappeler la sociétaire à ses devoirs et voici la lettre qui lui fut écrite par le secrétaire du Comité :

Mademoiselle,

« C'est avec un vif regret que M. le Commissaire Royal vient d'apprendre votre indisposition et il espère que cette indisposition ne sera ni longue, ni sérieuse. Vous pourrez, sans doute répéter jeudi l'*Ecole des Vieillards* par M. Geffroy, et jouer samedi cette pièce comme elle a été portée au répertoire. M. le Commissaire Royal me charge de vous inviter à faire tous vos efforts pour venir reprendre votre service. Aucun médecin du

théâtre ne peut vous être envoyé à une pareille distance; ces Messieurs ne doivent leurs offices à la Comédie que pour Paris, et vous savez qu'aux termes des règlements, aucun artiste ne peut s'éloigner, habiter la campagne, sans une autorisation ministérielle. Si les répétitions et la représentation de l'*Ecole des Vieillards* ne pouvaient avoir lieu à cause d'une indisposition qui ne peut être légalement constatée parce que vous habitez à sept lieues d'ici, sans une autorisation officielle, vous entraveriez le service, et vous mettriez M. le Commissaire Royal dans la nécessité de demander au ministre à votre égard, l'application des articles 75, 76 et 79 du décret du 15 octobre 1812. M. Buloz vous prie donc très vivement de rentrer dans Paris et de venir répéter jeudi l'*Ecole des Vieillards.*

« Agréez, Mademoiselle, etc.

« VERTEUIL. »

Cette lettre contenait pour l'artiste trois choses fort désagréables. D'abord elle supposait clairement chez son auteur la conviction que l'indisposition de Mlle Plessy n'était pas réelle ; ensuite elle lui montrait, règlements en main, qu'elle était dans son tort, en se trouvant sans autorisation à la campagne. Enfin elle constituait pour elle une mise en demeure de rentrer à Paris et de venir répéter l'*Ecole des Vieillards.* La sévérité de cette missive enleva tous les scrupules de l'actrice qui désirait s'éloigner du Théâtre pour quelque temps et fit disparaître ses hésitations. S'étant immédiatement rendue à Paris, elle demanda à la Préfecture de police un passeport pour l'Angleterre et s'embarqua aussitôt. Les comédiens, qui eurent vent de cette fuite précipitée, dépêchèrent l'un d'eux, Samson, pour faire entendre raison à l'actrice qu'ils étaient désolés de perdre et tâcher de la ramener à de meilleurs sentiments. Mais quand le Sociétaire arriva à Boulogne, l'oiseau s'était envolé. A Londres, on pré-

tend qu'elle contracta un mariage clandestin. Ce qu'il y a de certain, c'est que la Russie lui fit offrir, dans cette ville, un engagement magnifique qu'elle accepta, noyant ainsi son chagrin dans un flot d'or.

Elle devait partir pour Saint-Pétersbourg, le 1er septembre. Mis au courant de ces faits, le Théâtre-Français convoqua son conseil judiciaire et décida que des poursuites seraient faites contre la fugitive. Mais, auparavant, le Commissaire royal Buloz adressa la lettre suivante au Ministre :

« Paris, le 16 juillet 1845,

Monsieur le Ministre,

« Le 8 de ce mois, au moment où elle écrivait qu'une maladie grave la retenait chez elle, Mlle Plessy prenait un passeport pour Londres et partait secrètement en rompant tous les liens qui l'attachaient au Théâtre-Français. Il paraît que cette actrice, pendant les deux mois de congé qu'elle a passés à Londres tout récemment, avait contracté un engagement secret avec le théâtre de Saint-Pétersbourg, engagement qui ne devait cependant recevoir son exécution qu'au 1er septembre prochain. C'est une circonstance inattendue, étrangère au théâtre, qui a précipité la fuite de Mlle Plessy et la rupture de son engagement social.

« Jamais, depuis Mlle George, un si fâcheux exemple n'avait été donné, et il est d'un intérêt puissant qu'on emploie tous les moyens d'empêcher le renouvellement d'un fait semblable. Le Théâtre-Français est sérieusement menacé de désorganisation par les propositions qui arrivent chaque jour de Russie aux artistes; aujourd'hui, c'est Mlle Plessy, qui entrave tout à fait par sa fuite le répertoire comique, demain ce pourra être le tour du répertoire tragique par le départ de Mlle Rachel (1), à qui on a fait souvent des offres plus belles encore. J'appelle votre attention sur ce danger, qui est réel.

(1) Voir plus loin le procès de Rachel.

« Hier, le Conseil judiciaire convoqué a décidé à l'unanimité qu'une action serait sur-le-champ intentée contre Mlle Plessy et que toutes mesures conservatoires seraient prises pour le cas où cette actrice rentrerait un jour en France. J'espère que vous approuverez cette conduite et que vous appuierez de votre autorité les justes représailles de la Comédie-Française. Aucun sociétaire du Théâtre-Français n'avait en effet reçu plus de marques de bienveillance que Mlle Plessy, et le congé annuel de deux mois que vous lui aviez accordé l'hiver dernier, lui faisait une position exceptionnelle de 30.000 francs par an, en comptant son traitement subventionnel La Comédie-Française avait ainsi entouré de sa sollicitude les premiers pas et la jeunesse de Mlle Plessy. A moins de vingt-six ans, elle avait dix ans de sociétariat et onze ans de service. Dans neuf ans, elle avait une pension de 5.000 francs, à un âge où une carrière brillante lui était encore réservée. Oubliant tous ses devoirs, tous les actes de bienveillance de l'autorité supérieure, Mlle Plessy n'a vu, dans les faveurs dont elle a été l'objet, qu'un moyen de rompre des liens qu'elle devait respecter plus qu'un autre.

..... Aux termes du décret de Moscou, article 25 : « Tout socié-« taire qui quitte le théâtre sans avoir obtenu la permission du « Ministre de l'Intérieur, perd la somme pour laquelle il aura « contribué et n'a droit à aucune pension. » Je vous prie donc, Monsieur le Ministre, de prendre un arrêté, qui déclarera Mlle Plessy, déchue de tous ses droits et ses fonds sociaux, s'élevant à la somme de 4.430 francs, propriété du Théâtre-Français, sans préjudice des dommages-intérêts que la Société pourra obtenir judiciairement.

« Je vous prie aussi, Monsieur le Ministre, de vouloir bien user de votre influence sur M. le Préfet de Police, pour qu'il ne soit délivré désormais aucun passeport à un artiste du Théâtre Français, non porteur, selon l'usage, d'une attestation de moi qui prouvera qu'il a obtenu un congé émanant de vos bureaux.

« Je suis avec respect, Monsieur le Ministre,

« Le Commissaire Royal près
le Théâtre-Français,
« BULOZ »

Le Théâtre-Français dirigea alors des poursuites contre Mlle Plessy et forma contre elle une demande en 200.000 francs de dommages-intérêts. C'était là un chiffre énorme et nouveau pour la Comédie.

Sur ces entrefaites, l'actrice reçut de Régnier, un des sociétaires, la lettre suivante pleine de mansuétude :

« Rueil, 29 juillet 1845,

« Vous êtes sans doute au courant, ma chère amie, soit par Samson, soit par votre frère, de tout ce qui s'est passé ici depuis et relativement à votre départ. Je n'ai donc rien à vous apprendre à cet égard. J'ai regretté bien vivement que vous n'eussiez pas, par un mot amical, informé le Comité de la résolution que vous preniez. Cette démarche aurait enlevé à votre détermination tout caractère clandestin et ne faisait pas ressembler votre départ à une fuite. Quoi qu'il en soit, les indignations se calment, les bouillonnements s'apaisent; mais tout le monde pense que dans un avenir plus ou moins éloigné, vous reviendrez reprendre votre place, trop belle en vérité pour vous résigner à la perdre aussi facilement.

« Je comprends parfaitement les motifs qui justifient votre départ. Je n'avais pas attendu votre lettre pour m'en expliquer hautement devant ceux qui ne voyaient dans ce que vous avez fait que des sentiments intéressés et qui voulaient que vous n'eussiez abandonné une position brillante au Théâtre-Français qu'en vue d'un chiffre d'appointements supérieur au Théâtre de Saint-Pétersbourg. Personne maintenant ne croit plus cela et je pense qu'il serait sage à vous de profiter de cette situation présente des esprits pour expliquer à votre Comité l'état douloureux dans lequel vous vous trouviez, la nécessité absolue où vous étiez de vous absenter, le chagrin que vous en ressentiez et le sacrifice même que vous êtes prête à faire de vos plus intimes sentimens en revenant, malgré le froissement que vous en éprouverez, reprendre une place que vous ne quittiez qu'à regret, et dont la perte était si dommageable à vos intérêts particuliers. Fixez le temps de votre retour; que votre lettre soit

bonne, affectueuse, et soyez sûre que les choses s'arrangeront mieux que vous ne le pensez.

« Quel que soit l'attachement que je porte au théâtre, vous savez qu'il n'est pas si excessif que je ne voie ici que son intérêt en cause. Vous devez me connaître assez pour savoir que le vôtre me préoccupe également, sinon davantage, et que le conseil que je vous donne m'est dicté plus par la raison de votre propre bonheur que par celui des avantages que votre retour pourrait lui rapporter. N'hésitez donc pas, mais surtout, *soyez bonne*, car c'est surtout cette espèce de dédain dans lequel vous tenez la société en général, qui irrite contre vous et vous crée des inimitiés. Quelques bonnes paroles, accompagnant une loyale résolution rétabliront la bonne harmonie. Il faut vous conduire en honnête homme, après avoir péremptoirement prouvé que vous êtes une honnête femme. Ayez donc du courage. A l'égard des tribulations, dont, au reste, à mon avis, vous vous exagérez l'importance, n'hésitez pas entre un chagrin et un devoir. Il faut dans la vie affronter l'un et souvent même patiemment le subir; mais rien ne peut nous dispenser d'accomplir un devoir. C'est en manquant à cette règle qu'on se crée des chagrins bien autrement cuisans que ceux auxquels on a voulu échapper. Croyez-moi donc et revenez-nous vite, c'est la seule résolution digne que vous ayez à prendre e· qui consolidera, soyez-en sûre, le bonheur que vous pensez avoir enfin atteint.

« Votre affectionné et sincère ami.

« RÉGNIER. »

Devant ce généreux appel à ses bons sentiments, M[lle] Plessy, toujours décidée à ne pas rentrer au théâtre pour le moment, mais désirant ne pas rompre avec lui, profita des bonnes dispositions dans lesquelles elle voyait ses camarades, pour leur proposer un arrangement qui eût pleinement satisfait à la fois son désir de rentrer un jour à la Comédie et le besoin qu'elle ressentait de ne pas reparaître encore sur une scène française. Elle leur écrivit donc la lettre suivante :

« Mes Camarades,

« J'ai dû vous paraître coupable, et je comprends toute l'irritation dont vous avez été saisis à la nouvelle de mon départ. Vous deviez en être avertis les premiers. Par malheur, j'ai chargé du soin de vous prévenir une personne qui, par sa double qualité d'ami et d'homme habitué aux affaires, aurait pu servir d'intermédiaire entre vous et moi, et dont les démarches immédiates auraient ôté à mon départ, comme je l'espérais, un caractère clandestin. En lui expliquant les motifs de ma résolution, motifs qui vous inspireraient sans aucun doute quelque sympathie, et peut-être aussi quelque estime, si vous les connaissiez bien, je lui avais remis, dans certaines limites, tout pouvoir de traiter avec vous, si vous consentiez, malgré mon éloignement, à me conserver une place dont je sens tout le prix et dont j'ai voulu être digne.

« N'accueillez, je vous prie, mes amis, aucune mauvaise pensée à mon égard, ne me soupçonnez pas d'avoir préféré une grande fortune à des engagements dont j'ai toujours été fière et auxquels je m'étais vouée sans réserve. A l'époque de ma majorité, on a cherché, vous le savez peut-être, à m'éloigner de vous, on m'a offert alors ce qu'on m'offre aujourd'hui. Je n'ai pas eu un instant d'hésitation. Je me trouvais heureuse près de vous. Bien jeune, vous m'avez adoptée, j'espère que vous ne vous en êtes jamais repentis; je ne l'oublie pas et quoi qu'il arrive, je m'en souviendrai toujours avec reconnaissance. Mais la vie, si heureuse qu'elle soit au théâtre, n'est pas toute au théâtre et sur les sentiments intimes, il y a peu de raisonnements à faire. Quand ils sont en lutte avec les intérêts, quand ils sont assez forts pour tout emporter, il faut qu'un sentiment vienne au cœur de ceux qui vous jugent, il faut qu'ils sentent ce qui ne peut s'expliquer.

« Je suis prête aujourd'hui comme dans le premier moment qui a suivi mon départ, à racheter par tous les sacrifices qui me sont possibles, la place que j'occupais parmi vous. Aucune fortune, aucun avantage ne m'empêcheront de venir la reprendre si, après ce que je vais vous dire, vous consentez à me la conser-

ver. Si vous refusiez, je n'hésiterais pas, je renoncerais à la France, je perdrais l'espoir de revoir ma famille et mes amis.

« J'ai maintenant, aux termes de notre contrat, huit années à faire pour avoir droit à la pension. Je vous demande la faculté de ne rentrer au théâtre, de n'y reprendre ma place que dans deux ans à compter du 1er septembre prochain ; et, si vous consentez, je vous donnerai, au lieu de huit années que je vous dois, onze années de service après lesquelles j'aurais droit à la pension c'est-à-dire à 5.000 francs de rente seulement. C'est l'indemnité que je vous offre pour le tort que peut vous causer mon absence momentanée.

« Recevez, mes chers camarades et toujours mes amis, j'espère, l'expression bien sincère de mes sentiments affectueux et de ma parfaite estime.

« Sylvanie Plessy. »

Cette lettre toucha beaucoup les sociétaires, mais malgré leurs bonnes dispositions, ils jugèrent la proposition qui la terminait inacceptable. Ils eussent attendu pendant quelques mois peut-être, mais pendant deux ans, cela était impossible. Des poursuites furent donc reprises et le 21 août la Comédie-Française obtint contre l'actrice un jugement la condamnant par provision à 6.000 francs de dommages-intérêts et remettant l'affaire à trois mois pour statuer sur le fond. Le tribunal ouvrait ainsi à Mlle Plessy une large porte au retour. Il lui laissait entrevoir que si dans le délai de trois mois accordé par lui, elle ne rentrait pas au théâtre, il était tout disposé à donner gain de cause à la Comédie sur sa demande en 200.000 francs de dommages-intérêts. La condamnation provisionnelle de 6.000 francs en était la preuve. Mlle Plessy ne comprit-elle pas la bonne intention de la justice, ou ne voulut-elle pas la comprendre ? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'elle préféra rester en Russie (où elle avait,

paraît-il, avec les indemnités et les cadeaux, un traitement de cent mille francs par an), et accepter la guerre avec la Comédie-Française.

Le 14 mars 1846 un incident était soulevé par l'actrice tendant à la communication des registres de la Comédie. Mlle Plessy prétendait, par l'organe de M. Chaix d'Est-Ange son avocat, que les sociétaires devaient justifier par des écrits leur demande en 200.000 francs de dommages-intérêts et qu'ils devaient permettre que l'on comparât l'état des recettes avant et depuis son départ et que l'on vît par là si ce départ avait pu être préjudiciable à la Comédie-Française. Mais le tribunal fit justice de cette tactique en décidant que l'incident serait joint au fond. Devant cet échec, l'actrice employa un autre moyen. Elle fit une demande reconventionnelle et par des conclusions au fond prétendit qu'en dehors des retenues, une somme de cinquante mille francs devait être chaque année mise en réserve pour la constitution des pensions; or que cette somme n'était pas mise en réserve ; que cependant c'était sur la foi de cette garantie qu'elle avait adhéré aux actes constitutifs ; que la Comédie-Française avait donc manqué à son égard à ses engagements ; qu'aux termes de l'article 1184 du Code civil, l'inexécution des conventions par l'une des parties contractantes entraînait la nullité du contrat ; que le Tribunal devait déclarer nul en conséquence l'acte d'adhésion de Mlle Plessy aux actes constitutifs de la Société.

L'affaire vint à l'audience de la première chambre le 17 avril 1846. Me Marie, avocat de la Comédie-Française, s'attacha à justifier le chiffre des dommages-intérêts demandés, qui, au premier abord, paraissait énorme et qui après examen devait apparaître comme juste et légitime.

Il soutint que ce n'était pas huit années des services de Mlle Plessy que le théâtre perdait, mais bien dix-huit ans, car son engagement aurait été certainement prorogé. Puis l'avocat, suivant l'habitude, fit un véritable étalage des talents et des qualités de l'artiste, ce qui lui attira de son adversaire cette remarque, qu'il allait étouffer Mlle Plessy sous des roses. Cela ne l'empêcha pas de déclarer que depuis son départ, la Comédie était forcée de renoncer au grand répertoire de Molière, qu'Alexandre Dumas ne voulait plus donner au théâtre sa pièce *Une fille du Régent* etc. Puis il terminait par cette considération que les tribunaux devaient empêcher par leur sévérité ces exodes de plus en plus fréquents de nos grands artistes vers Londres ou Saint-Pétersbourg; que c'était là pour notre art dramatique français un véritable danger qu'il fallait à tout prix conjurer et qu'il était nécessaire pour cela que les condamnations prononcées par eux fussent aussi considérables que l'étaient les propositions qui étaient faites à un artiste par l'Angleterre et surtout par la Russie.

Me Chaix d'Est-Ange reconnut que sa cliente avait eu tort, mais qu'elle était parfaitement excusable du coup de tête qu'elle avait fait. Son cœur était ulcéré, elle avait besoin de s'éloigner de la scène. La Comédie s'était montrée insensible à cette douleur qui, pour elle, n'avait pas une source assez sainte sans doute; elle avait voulu brusquer les choses. Alors l'actrice s'était butée. Puis on venait lui demander 200.000 francs de dommages-intérêts. Ceci était nouveau. Jusqu'ici on s'était contenté de faire perdre aux acteurs qui désertaient, Mlle George par exemple, le montant des retenues et le droit à la retraite. Aujourd'hui on demandait des dommages et intérêts et un chiffre véritablement étourdissant, que rien d'ailleurs ne pouvait

justifier. Il n'y avait pas que Mlle Plessy, en effet, qui fût capable de jouer les grands classiques. Il restait encore, Dieu merci, de grands talents à la Comédie.

« A en croire mon adversaire, dit l'avocat, Mlle Plessy avait un talent inimitable : « Personne ne la remplacera jamais, c'est une perte irréparable. Vous vous rappelez tout ce qu'il y avait de gracieux dans sa personne, de charme dans son sourire, de finesse dans son jeu. » Je ne crains rien tant que les gens qui louent ainsi. A les en croire on ne peut trop nous payer, quand on ne nous paye plus, et quand il s'agit de nous faire payer. »

D'ailleurs si le tribunal n'admettait pas la demande reconventionnelle basée sur l'inexécution des conventions de la part de la Comédie et tendant à la nullité du contrat, et qu'il acceptât le principe des dommages-intérêts, il se conformerait sans doute aux précédents. Vingt-cinq ans plus tôt, en effet, les Variétés avaient demandé contre un de leurs acteurs, qui avait fui, 400.000 francs de dommages-intérêts : 20.000 francs seulement avaient été accordés. On pouvait citer d'autres exemples. Il était regrettable, concluait l'avocat, qu'on n'eût pas eu plus de patience pour Mlle Plessy, quelques semaines auraient calmé ses douleurs et elle serait rentrée d'elle-même, comme l'enfant prodigue, sous le toit familial.

Mais le tribunal ne s'arrêta pas à ces considérations sentimentales et constatant que l'engagement de Mlle Plessy existait et qu'elle l'avait violé, il la condamna, par jugement du 8 mai 1846, à cent mille francs de dommages-intérêts envers la Comédie-Française, et décida que les 6.000 francs précédemment alloués s'imputeraient sur ces cent mille francs. Le tribunal avait repoussé la demande reconventionnelle en déclarant que tant que l'artiste n'a

pas droit à sa pension, il n'est pas recevable à critiquer la manière dont cette pension lui est préparée.

Le tribunal civil s'était montré sévère. Cependant la Comédie ne le jugea pas ainsi. De même que Mlle Plessy, en effet, elle fit appel de ce jugement qui ne lui accordait que la moitié des dommages-intérêts demandés par elle. Mais la Cour confirma purement et simplement, par arrêt du 4 juin 1847, la décision des premiers juges (1).

Cette condamnation ne fut jamais exécutée. Après le procès, en effet, Mlle Plessy rentra triomphalement, à la Comédie, avec vingt-quatre mille francs de traitement et trois mois de congé. On lui fit grâce immédiatement des cent mille francs de dommages-intérêts, trop heureux qu'on était de la voir revenir au bercail. Il fut même décidé, tant on la voulait combler, que les dix ans faits avant son départ compteraient pour sa retraite. Si bien que plus de vingt-cinq ans après sa fugue, et à la suite de la soirée d'adieu la plus brillante, elle quitta la Comédie-Française, possédant une magnifique retraite, augmentée des économies qu'elle avait pu réaliser à Saint-Pétersbourg, et qu'elle aurait pu appeler, pour la distinguer de l'autre, sa retraite de Russie (2).

Un second procès plus retentissant encore vint, en 1880, poser la question à nouveau. Il s'agissait de Mme Sarah Bernhardt. La grande tragédienne de notre époque, qui avait recueilli l'héritage et les succès de Rachel, voulut,

(1) *Gaz. des Trib.* 17, 24, 31 juillet. 2, 7, 21 août, 6 novembre. 1846, 14, 21 mars, 18 avril, 9, 10 mai. 1847, 5 juin.

(2) La Comédie ne fut pas toujours aussi magnanime : comparer en effet avec l'essai de rentrer au Théâtre-Français, tenté par M. Coquelin en 1889, après sa démission de sociétaire.

comme elle (1), abandonner la Comédie-Française à la suite de légers froissements avec l'administration et surtout en raison d'un grand besoin d'indépendance.

Mme Sarah Bernhardt entra au Théâtre-Français en 1872. Elle venait de l'Odéon, où elle avait obtenu de beaux succès dans la comédie, et, dans la tragédie, montré par la façon dont elle jouait les seconds rôles ce qu'elle était capable de faire dans les premiers. Elle entrait à la Comédie-Française avec 6.000 francs d'appointements, mais elle était d'abord obligée de payer un dédit de 6.000 francs au directeur de l'Odéon, de sorte qu'elle servit la première année pour rien. Mais sa situation grandit rapidement : en 1875, elle fut nommée sociétaire à demi part et en 1879 sociétaire à part entière. Ses appointements augmentèrent également, si bien qu'elle gagna en huit ans au Théâtre-Français la somme de 179.330 francs. Elle joua d'ailleurs en tout 918 fois dans les pièces suivantes : *Mlle de Belle-Isle*, *Britannicus*, *Dalila*, *le Mariage de Figaro*, *Aricie et Phèdre*, *Péril en la demeure* et *Gabrielle*, *le Sphynx*, *la Fille de Roland*, *Zaïre*, *Mithridate*, *Andromaque*, *Amphitryon*, *Rome vaincue*. *l'Etrangère*, *Hernani*, *Ruy-Blas*. La vie de Mme Sarah Bernhardt était donc très remplie. Cependant la capricieuse artiste ne voulait en faire qu'à sa volonté et ses camarades, ainsi que l'administration, avaient pris le parti de lui céder sur tous les points, heureux de posséder au milieu d'eux son grand talent et son charme exquis.

Tout allait donc à peu près à souhait lorsque la Comédie-Française organisa un voyage à Londres. L'actrice y prit part. Dans cette ville la tyrannie qu'elle continuait à

(1) Voir plus loin.

exercer sur ses camarades, faisant changer l'ordre des représentations, organisant de petites représentations personnelles (1), refusant au dernier moment de jouer le rôle de Shakespeare jeune dans une petite pièce de M. Jean Aicard pour la fête du grand poète, créèrent à son endroit une sourde animosité qu'elle ne se sentit pas en état de supporter. Elle écrivit aussitôt à M. Perrin, alors administrateur du Théâtre-Français, pour lui adresser sa démission. Celui-ci lui répondit, dans une lettre pleine de bonté et de fermeté à la fois, qu'elle n'avait pas à s'arrêter aux petites misères, aux jugements légers et injustes, inséparables du talent, dont elle se plaignait; que, d'ailleurs, elle ne pouvait offrir sa démission n'ayant pas dix ans d'exercice (2).

L'artiste répondit la lettre suivante :

« Londres, 3 juillet 1879,

« Un seul mot, cher Monsieur Perrin, pour répondre à votre lettre. Je vous remercie d'abord de votre affectueuse sympathie et maintenant je réponds au premier paragraphe de votre lettre. Ce qu'elle m'a fait la Comédie-Française, elle m'a traîtreusement abandonnée quand j'ai été si malade le jour de l'*Etrangère*. Ma

(1) On pouvait lire à ce sujet dans le *Times* du 21 mai 1880 l'insertion suivante : « Comédies de salon de Mlle Sarah-Bernhardt sous la direction de M. Jules Bénédict. Le répertoire de Mlle Sarah-Bernhardt se compose de comédies, proverbes, saynètes et monologues écrits spécialement pour elle et un ou deux artistes également de la Comédie-Française.

« Ces comédies se jouent sans décors ou accessoires et s'adaptent à Londres comme à Paris aux matinées et soirées de la haute société. Pour tous détails et conditions prière de s'adresser à M. Jarret, secrétaire de Mlle Sarah-Bernhardt au Théâtre de Sa Majesté. »

(2) Voir plus loin tout ce qui concerne la démission des sociétaires.

sottise a été de jouer le soir malgré tous les médecins et je paye cela en ce moment encore. Lorsque les journaux de Londres ont raconté le lendemain que je n'étais pas malade, que c'était un caprice, c'était à la Comédie à me défendre, car c'est de ce jour que datent ces lâches attaques et ces infâmes calomnies. Pas un d'eux n'est venu voir si j'étais malade et j'ai entendu, moi, M. Delaunay dire le soir au théâtre : « Elle était sans doute dans sa galerie à se montrer en homme (1). »

« Voyez-vous, Monsieur Perrin, je suis absolument décidée. Je ne rejouerai pas; il faut toute ma force de caractère pour continuer ici à Londres.

« Si vous me causez beaucoup d'ennuis pour le départ, ce sera un malheur pour moi, car je briserai tout, mais je partirai. Je ne veux plus écrire. Je causerai avec vous à mon retour à Paris. Je vous serre très affectueusement la main.

« SARAH BERNHARDT. »

Mais ce ne fut qu'une escapade d'un jour ; l'artiste reprit sa place et fut nommée sociétaire à part entière. Malheureusement des idées de liberté avaient germé dans son cerveau, et n'attendaient qu'une occasion pour se développer et se réaliser. La cause du procès fut la représentation de l'*Aventurière* d'Emile Augier.

Vingt ans après son apparition au théâtre, la Comédie-Française voulut remonter cette pièce. M. Perrin pensa confier le rôle de Clorinde à M[lle] Croizette. Mais M[me] Sarah Bernhardt le revendiqua et sur les instances de l'auteur, il lui fut donné, quoique on estimât au Théâtre qu'il ne convenait pas à son talent. Les répétitions eurent lieu. L'artiste en manqua deux, au dire des

(1) Elle avait écrit dans une lettre précédente : « Croyez, cher Monsieur Perrin que je n'ai fait aucune des sottises dont on m'accuse. Je n'ai pas même un habit d'homme ici. Je n'ai jamais fumé de ma vie et ma cameriste ne joue pas dans le monde. »

Comédiens; elle était alors occupée à répéter aux Variétés le répertoire qu'elle avait déjà l'intention d'aller jouer à Londres. Elle déclara cependant qu'elle serait prête à jouer la pièce. Mais à la répétition générale, sentant qu'elle jouait mal et obéissant à l'impétuosité de son caractère, elle fit à M. Perrin une scène violente. Celui-ci dépêcha vers elle l'un des sociétaires qui vint rapporter qu'elle ne voulait pas jouer le lendemain. M. Perrin offrit alors un délai de huit jours. Mais sur les instances d'Emile Augier, elle ne l'accepta pas et promit de jouer.

Elle arriva le lendemain à la représentation, encore sous le coup des émotions de la veille.

« Ce rôle de Clorinde, dit plus tard à l'audience, Me Barboux son avocat, est vraiment terrible. Le personnage est d'un bout à l'autre ballotté entre les sentiments les plus nobles et les instincts les plus bas et le spectateur doit demeurer partagé et comme suspendu entre le dégoût et la pitié. Sarah Bernhardt sentit aussitôt qu'elle n'était pas maîtresse d'elle-même; au grand éclat du quatrième acte, sa voix lui échappe; et alors elle se lance en avant, tête baissée, jetant les vers les uns sur les autres, courant à la fin, poussant des cris, provoquant les bravos par ses efforts mêmes, mais au fond du cœur furieuse et sentant qu'elle ne les avait pas mérités. »

Profondément froissée de ce qu'elle considérait comme un échec, elle envoya immédiatement sa démission à l'administrateur. Voici sa lettre :

« Monsieur l'Administrateur,

« Vous m'avez forcée à jouer alors que je n'étais pas prête, vous ne m'avez accordé que huit répétitions sur la scène et la pièce n'a été répétée que trois fois dans son ensemble.

« Je ne pouvais me décider à paraître devant le public; vous l'avez absolument exigé. Ce que je prévoyais est arrivé.

« Le résultat de la représentation a dépassé mes prévisions. Un critique a prétendu que j'avais joué Virginie de l'*Assommoir* au lieu de dona Clorinde de l'*Aventurière* (1).

« Que Zola et Emile Augier m'absolvent.

« C'est mon premier échec à la Comédie-Française, ce sera le dernier.

« Je vous avais prévenu le jour de la répétition générale, vous avez passé outre. Je tiens parole. Quand vous recevrez cette lettre, j'aurai quitté Paris.

« Veuillez, Monsieur l'administrateur, recevoir ma démission immédiate et agréer l'assurance de mes sentiments distingués.

« SARAH BERNHARDT. »

Elle envoya en même temps sa lettre à l'*Evénement* et au *Gaulois*, pour rendre plus solennelle sa détermination de quitter le Théâtre-Français.

Néanmoins, l'administrateur, espérant que la fuite annoncée par Mlle Sarah Bernhardt n'était pas encore une réalité, commanda les affiches pour les autres représentations de *l'Aventurière*, comme si rien ne s'était passé. Puis il envoya un huissier chez elle pour constater si oui ou non elle était encore là. L'officier ministériel

(1) Voici un passage de l'article de M. Vitu dans le *Figaro*, qui avait si fort ému Mlle Sarah-Bernhardt.

« Elle a eu pendant les deux derniers actes des emportements excessifs de toute manière, d'abord parce qu'ils forçaient sa voix qui n'a de charme que dans le médium, ensuite parce qu'ils l'amenaient à des mouvements de corps et de bras qu'il serait fâcheux d'emprunter à la grande Virginie de l'*Assommoir* pour les introduire à la Comédie-Française. Je signale aussi à toute autre chose qu'à l'admiration de mes contemporains, l'impulsion rotative que dona Clorinde, lorsqu'elle est en colère, donne au chasse-mouches qui lui sert d'éventail. »

constata le 19 avril, à 8 heures du soir, que tout était clos dans l'hôtel. Puis la Comédie l'ayant prié de se représenter le lendemain à la première heure.

« Et l'an 1880, le 20 avril, il se rendit pour la seconde fois avenue de Villiers

« Où étant et après avoir été introduit dans l'hôtel, j'ai parlé à l'un des domestiques présents, qui, sur ma demande, m'a déclaré que Mlle Sarah Bernhardt était partie en voyage. Il a ajouté qu'avant son départ, elle avait envoyé sa démission par lettre au directeur du Théâtre-Français et qu'un procès allait probablement s'ensuivre (ce valet était bien au courant).

« A cet instant est survenu le maître d'hôtel qui s'est borné à me déclarer que Mlle Sarah Bernhardt était partie en voyage, mais qu'il ne pouvait me dire dans quelle localité. »

La rupture était donc définitive. Mais était-elle due réellement, ainsi que le prétendait l'actrice, aux vexations qu'elle avait éprouvées par suite de son prétendu échec ? Ou la représentation de *l'Aventurière* et les critiques qui la suivirent ne furent-elles pour Mlle Sarah Bernhardt qu'un prétexte pour rompre avec le Théâtre-Français, et recouvrer une liberté qu'elle convoitait déjà depuis plusieurs mois et qui paraissait indispensable à sa nature capricieuse et autoritaire ? Nous serions assez disposé à pencher du côté de cette seconde opinion. Il n'y avait en effet dans les critiques portées sur le jeu de l'actrice rien qui fût particulièrement blessant. D'ailleurs, dans une lettre qu'elle écrivit plus tard au *Figaro*, Mlle Sarah Bernhardt reconnut que *l'Aventurière* ne fut que la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Elle disait en effet : « Ma démission ne repose sur aucun calcul ; elle n'était pas préméditée, elle est la con-

séquence spontanée d'une longue irritation qui a fait explosion le soir de *l'Aventurière.* »

De plus, la grande tragédienne avait déclaré dans sa lettre de démission qu'elle n'était pas prête à jouer et qu'on l'y avait forcée, et cependant elle avait écrit, quatre jours avant, à l'administrateur qu'elle était prête. Cette rupture, intervenue à l'occasion de la reprise de *l'Aventurière*, était donc l'expression d'une volonté très ferme et sur laquelle il y avait tout lieu de croire que l'actrice ne reviendrait pas.

En présence de cet état de choses la Comédie-Française n'hésita pas à poursuivre judiciairement Mlle Sarah Bernhardt. Elle l'assigna le lendemin même de son départ de Paris en 300.000 francs de dommages-intérêts.

Ce fut le 18 juin 1880 que cette affaire se présenta devant les juges de la première chambre du tribunal. Me Allou, avocat de la Comédie-Française, exposa que Mlle Sarah Bernhardt tenait une place considérable par son talent et sa renommée dans les rangs de la Comédie-Française. D'après lui, à l'occasion de ses débuts dans un rôle nouveau pour elle, elle avait été mécontente de la critique, quand elle aurait dû n'être mécontente que d'elle-même, et dans un accès de mutinerie vraiment enfantin, elle avait déserté son poste. Elle semblait ainsi avoir gardé du rôle charmant dans lequel elle avait fait ses débuts à l'Odéon, le petit Zanetto du *Passant* de Coppée, une empreinte durable et presque ineffaçable. On pouvait se rappeler en effet ce petit chanteur qui disait :

« ..... Je suis un être peu pratique......
...... Je vais par là, mais si la route
Se croise de chemins qui me semblent meilleurs,

Eh bien! je prends le plus charmant et vais ailleurs,
J'ai mon caprice pour seul guide, et je voyage
Comme la feuille morte et comme le nuage. »

L'actrice ne pouvait supporter le moindre obstacle sur sa route. La dépendance lui pesait. Elle se prétendit piquée par la critique, qui n'avait fait en somme qu'user de ses droits, et se servit de ce prétexte pour reconquérir sa liberté, dont elle avait besoin pour exécuter des engagements pris ailleurs. De plus, M[lle] Sarah Bernhardt avait de grands besoins d'argent. Elle avait des goûts d'artiste et il fallait pour satisfaire toutes ses exigences des sommes considérables. Aussi recherchait-elle des avantages pécuniaires plus grands que ceux qu'elle avait à la Comédie-Française, et avait-elle signé le 10 juin un traité invraisemblable avec un barnum américain. Cet engagement, vraiment fantastique, contenait les conditions suivantes :

« Il est fait pour cent représentations, 2.500 francs par représentation, cachet fixe, sur la recette brute jusqu'à 15 000 francs, le tiers au dessus de 15.000 francs, le tiers sur 15.000 et la moitié sur le surplus.

« Les frais de voyage pour elle et trois personnes à son service à la charge de l'impresario; plus, pour elle, 1.500 francs par semaine pour logement et entretien;

« Enfin droit à un bénéfice dans toutes les villes où la troupe fera un séjour sérieux; 100.000 francs à titre d'avance avant de s'embarquer;

« Au Vaudeville un engagement conditionnel avait été contracté à 1.000 francs le cachet; elle s'est dégagée après le traité américain. »

En même temps, un nouvel engagement pour la pro-

chaine saison à Londres, était passé avec M. Mayer ; quinze représentations pour 50.000 francs.

Devant ces sommes énormes mises à ses pieds, Mme Sarah Bernhardt avait été prise d'un éblouissement et elle avait vendu son âme au diable. Mais le châtiment ne se ferait pas longtemps attendre. Il consisterait dans la lassitude du public, dans la déchéance progressive de son talent dans cette carrière qu'elle allait courir. Que deviendrait en effet cette étoile brillante à côté de ces nébuleuses plus ou moins obscures de l'Amérique ? Il lui fallait son milieu pour la faire valoir. En entendant de loin l'écho des succès de ses compagnes et de ses rivales, elle aurait un serrement de cœur terrible. D'ailleurs, l'expiation était déjà commencée, et les applaudissements du public pour celles qui l'avaient remplacée dans ses rôles arrivaient déjà jusqu'à elle.

Puis, examinant la question de droit, l'avocat expliqua que la sociétaire étant engagée pour vingt ans, Mlle Sarah Bernhardt avait encore 12 ans à accomplir, qu'elle devait donc indemniser la Comédie-Française des services qu'elle lui eût donnés pendant ces douze années. Le chiffre de 300.000 francs de dommages-intérêts lui paraissait équitable, étant donnés le talent de l'actrice et la faveur du public pour elle. D'ailleurs Mlle Plessy avait été condamnée à 100.000 francs, et depuis, les choses avaient marché, et les dollars de l'Amérique faisaient une concurrence redoutable aux roubles de la Russie dont on se plaignait alors.

Me Allou demandait donc que Mlle Sarah Bernhardt fût déchue de ses droits de sociétaire et condamnée à payer 300.000 francs de dommages-intérêts à la Comédie-Française. Puis il terminait, évoquant ainsi le

souvenir de la lettre de Régnier dans l'affaire Plessy, en déclarant que ce n'était pas assez d'être une grande artiste, la reine des élégantes, et enfin une femme charmante, il fallait encore être un honnête homme.

Mᵉ Barboux, avocat de la tragédienne, déclara qu'il n'avait pas le dessein de justifier le coup de tête de sa cliente, mais que, puisqu'il lui valait un gros procès, il voulait montrer au Tribunal que son imprudence avait beaucoup d'atténuation et beaucoup d'excuses ; que le Théâtre-Français avait saisi avec empressement l'occasion qu'elle lui avait maladroitement offerte de rompre le contrat qui les unissait ; mais que cette résiliation très dommageable à Mˡˡᵉ Sarah Bernhardt ne causait aucun préjudice à la Comédie et qu'ainsi, au point de vue juridique, le seul qui pouvait préoccuper le Tribunal, la demande de M. Perrin n'était pas justifiée.

L'avocat essayait alors d'excuser « le coup de tête » de sa cliente par son excessive sensibilité :

« Ici, ce n'est plus la femme, dit-il, c'est l'actrice qui se réveille ; mais toujours elle-même avec ses résolutions soudaines, avec ses impatiences fébriles, ses variations plus brusques que celles de l'atmosphère la plus tourmentée, incapable de laisser à la raison le temps d'intervenir en médiatrice entre la volonté qui exécute et la passion qui la sollicite, capricieuse et fantasque, toute de flamme ou toute de glace, jamais tiède, à la fois classique et romantique, associant, par le plus bizarre mélange, la tendresse mélodieuse de Racine aux rêves funèbres de la poésie scandinave, fille du Nord plutôt que du Midi et vraiment semblable à ces créatures fantastiques et charmantes dont l'imagination de Shakespeare a peuplé le *Songe d'une nuit d'été*, et la *Tempête*. »

Que dire en effet en faveur d'un contractant qui n'a

pas satisfait à son contrat? Le célèbre avocat, pour protéger sa cliente, ne pouvait que « tenter ainsi de dérober des réalités saisissantes et prosaïques sous les enchantements d'une parole à la fois brillante et charmeuse » (1).

Il ajoutait que M[lle] Sarah-Bernhardt avait abusé de ses forces ; qu'à Londres elle avait été déjà très malade et, qu'à Paris, il avait fallu plusieurs fois l'emporter dans des couvertures et crachant le sang. L'épuisement de sa santé était une des causes qui l'avaient déterminée à quitter le théâtre. Aussi, il était inadmissible que la Comédie basât sa demande de dommages-intérêts sur les seize années que l'actrice devait lui consacrer et qu'elle allait perdre, car M[lle] Sarah Bernhardt était incapable de se prodiguer, à l'avenir, comme elle l'avait fait jusqu'alors. (Cet argument ne peut pas être jugé excellent par ceux qui le retrouvent vingt-cinq ans après).

« Ne sentez-vous pas, dit M[e] Barboux, ce qu'il y a de fragile dans ses succès mêmes? Ne voyez-vous pas que ces cordes pour avoir trop et trop souvent vibré, sont déjà peut-être bien amincies? Ne voulez-vous pas voir la rapidité terrible avec laquelle l'imprudente déroule le frèle écheveau de sa vie? Et quand le lendemain de ses triomphes, si chèrement payés, elle reparaît sur la scène, nonchalante et négligée, ou bien si elle vous déclare qu'elle veut rompre avec cet art qui la fascine et qui l'épuise, ne dites pas que ce sont là des caprices sans excuse, mais reconnaissez que ce sont là les retours inévitables de la nature et que c'est un rude métier que celui de comédien. »

L'avocat parlant de « la rapidité terrible avec laquelle l'imprudente déroule le frêle écheveau de sa vie » dut être considéré par son auditoire comme un prophète de

(1) Waldeck-Rousseau. *Plaidoirie dans l'affaire Coquelin.*

malheur. Nous savons aujourd'hui qu'il fut un faux prophète.

Pour lui, Mlle Sarah Bernhardt avait joué l'*Aventurière* d'une façon peu digne d'elle-même. Et c'est la conviction qu'elle en avait, jointe aux réflexions peu obligeantes de la critique, qui l'avait déterminée à s'en aller. Il reconnaissait que sa cliente avait eu tort en agissant ainsi et qu'elle eût mieux fait de prendre, le lendemain, la revanche de ce premier insuccès.

« Mais quoi ! voilà une femme à qui l'éducation de sa jeunesse n'a donné ni l'habitude, ni le dédain de la flatterie; elle s'éprend d'un art qui non seulement s'exerce en public, mais, ce qui est bien pire, qui ne se propose d'autre objet que le plaisir et l'applaudissement du public; elle l'obtient à ce point ce dangereux suffrage qu'on la traite en idole. Etonnez-vous après cela de ses caprices et de ses emportements !

« Ne sentez-vous donc pas que cet amour-propre excessif dont vous la voulez aujourd'hui punir, a été l'aiguillon des efforts qu'elle a faits tous les soirs pour vous séduire et pour vous plaire ; que ces admirations, ces bravos, ces fleurs, tout ce cortège incliné d'adulations et de soupirs aurait donné le vertige à une tête plus solide que la sienne et que ce ne serait pas être juste que de ne pas trouver là encore de larges éléments d'atténuation et d'excuse ?

D'ailleurs, il n'était pas dû de dommages-intérêts au Théâtre-Français, car celui-ci n'avait subi aucun préjudice. Mlle Sarah Bernhardt avait été remplacée aussitôt dans tous ses rôles et la curiosité du public, à voir comment elle était remplacée, avait fait au théâtre une merveilleuse réclame. Dans tous les cas, le chiffre en était insensé. Si l'actrice méritait d'être punie vis-à-vis du public pour les pures jouissances dont elle allait désormais le priver,

n'avait-elle pas le droit d'opposer, en compensation, tous les nobles plaisirs qu'elle lui avait déjà donnés ?

« Tous ces beaux vers dont sa voix mélodieuse nous a rendu l'harmonie, toutes ces ombres tragiques dont elle a pour un instant ranimé les contours, ces transports qu'ont si souvent excités dans nos âmes les paroles divines, mises par la poésie sur ses lèvres, n'est-ce rien que tout cela, ou plutôt n'est-ce pas tout ? Cela ne suffit il pas à l'absoudre et de pareils souvenirs ne valent-ils pas cette beauté merveilleuse qu'Hypéride avait osé découvrir et qui, toute seule avait désarmé..... vos prédécesseurs. »

En vérité, puisque un châtiment était demandé, le seul qui fut équitable, qui fut de bon goût, efficace et durable, Mlle Sarah Bernhardt l'avait déjà subi, en voyant fermer devant elle les portes de ce théâtre sur lequel elle était si grande et en dehors duquel elle n'était rien, en entendant le bruit des applaudissements qu'elle devait recueillir et qui s'adressaient à d'autres, en se voyant enfin abandonnée à ses dépits et à ses regrets !

L'avocat du ministère public, auquel la parole fut alors donnée, examina et rejeta ce système de défense. Puis il déclara que, pour lui, le chiffre des dommages-intérêts n'était pas exagéré. Car si le Théâtre-Français contractait une dette de reconnaissance envers les artistes qui, par leur talent, contribuaient si puissamment à sa prospérité et à sa gloire, il convenait aussi de reconnaître que ceux-ci, de leur côté, trouvaient de larges compensations dans des stipulations dont la prévoyance s'étendait au delà de l'heure actuelle, et qui, après leur avoir donné dans le présent renom et profit, assuraient encore pour eux le repos et la dignité de l'avenir. Il y avait là un ensemble

de mesures sages, tutélaires, protectrices des droits de chacun, qui appelait une juste réciprocité d'engagements et de devoirs. Si le Théâtre-Français se montrait, à bon droit, soucieux de l'avenir de ses sociétaires, ceux-ci, de leur côté, ne devaient-ils pas tenir à honneur de respecter scrupuleusement le contrat qui les liait, et de contribuer, chacun dans la mesure de ses forces et avec le caractère propre de son talent, à cet ensemble merveilleux qui était l'honneur de la Comédie-Française et qui assurait à nos chefs-d'œuvres nationaux une interprétation sans rivale.

Malgré la justesse de ces considérations, le tribunal, bien qu'adoptant le principe des dommages-intérêts, se montra moins sévère que l'avocat de la République et condamna Mme Sarah Bernhardt à 100.000 francs seulement de dommages-intérêts, par jugement du 25 juin 1880. Cette décision la déclarait en outre déchue de tous les droits, privilèges et avantages attachés à la qualité de sociétaire. Elle perdait enfin le montant de ses retenues pour la contribution au fonds des pensions et qui s'élevaient à la somme de 43.000 francs (1).

Contrairement à ce qui se passa dans l'affaire Plessy, cette condamnation fut exécutée. Parmi les procès récents que la Comédie eut avec des Sociétaires, ce fait peut être considéré comme une exception. Généralement la Comédie n'exécute pas les jugements qu'elle obtient. Les affaires du théâtre sont prospères, il n'a pas besoin des indemnités prononcées en sa faveur ; il se contente donc de faire affirmer un principe par la justice et quand il a été solennellement reconnu qu'il avait le droit pour lui, il

(1) *Gaz. des Trib.* 1880, 24 avril, 2 mai, 12, 19, 20, 26 juin.

néglige, par un beau geste, de s'assurer le profit matériel de sa victoire. Le châtiment moral lui suffit.

Cette manière de procéder de la Comédie-Française vis-à-vis des artistes condamnés à lui payer une indemnité, a donné naissance à un argument assez curieux invoqué par l'avocat d'une actrice qui a très récemment brisé son contrat. Il s'agit de l'affaire Brandès (1).

M[lle] Marthe Brandès eut une carrière rapide autant que brillante. Premier prix de Comédie au Conservatoire en 1883 et après avoir débuté sur diverses scènes parisiennes, elle entrait en 1887 au Théâtre-Français, qu'elle quittait, en 1890, pour entrer au Vaudeville; mais bientôt après, elle était de nouveau engagée dans la maison de Molière et après le succès qu'elle avait obtenu dans la pièce *Les Tenailles* de M. Hervieu, elle devint sociétaire en 1896 à quart de part. Depuis cette époque l'actrice ne connut que des succès à la Comédie-Française et sa situation grandit chaque année. Enfin, après le triomphe qu'elle remporta dans le *Passé* de M. de Porto-Riche, en 1902, le Comité lui vota une nouvelle augmentation, en regrettant de ne pouvoir faire davantage à ce moment, sans violer les règlements. Cette augmentation ne parut pas suffisante à M[lle] Brandès, malgré qu'il y fût joint une gratification équivalente, comme chiffre, à la différence avec une part entière. Elle écrivit en effet au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour lui faire connaître sa résolution de ne pas accepter le vote du Comité et lui demander de lui faire application de l'article 3 du décret du 19 novem-

(1) On trouvera des détails complets sur ce procès dans un livre qui vient de paraître après l'achèvement de cet ouvrage. Edgard Troimaux. *Les grands procès de l'année 1904-1905*.

bre 1859, qui permet au ministre de congédier un artiste dont les services paraissent insuffisants, tout en l'autorisant à exercer son art sur d'autres scènes (1).

Voici en quels termes Mlle Brandès saisit le Ministre des Beaux-Arts de sa réclamation :

« 26 décembre 1902,

« Monsieur le Ministre,

« A mon très vif regret, je me vois obligée de vous demander de bien vouloir user de votre droit en me faisant profiter de l'article 3 du décret du 19 novembre 1859. J'ai été admise comme artiste appointée par contrat du 7 juin 1892 et à partir du 1er janvier 1893. J'ai été nommée sociétaire avec trois douzièmes par arrêté en date du 5 février 1896 ; il doit donc aux termes du décret de 1859, être statué de nouveau sur ma position.

« La délibération qui vient d'être prise par le Comité m'oblige à quitter une maison où il m'eût été agréable de rester, mais où je ne puis demeurer dans les conditions que l'on veut m'y faire et qui paraissent malheureusement avoir été votées avec quelque préméditation contre l'avis bienveillant de M. l'Administrateur.

« Le Comité a décidé de m'accorder une augmentation d'un douzième et d'y joindre une sorte de gratification complémentaire, équivalente, comme chiffre, à la différence avec une part entière. Il ne m'appartient pas d'apprécier si cette mesure est

(1) Cet article est ainsi conçu : « Après une période de dix années de service à partir du jour des débuts, lorsqu'ils auront été immédiatement suivis de l'admission comme artiste aux appointements, et ensuite comme sociétaire, il sera statué de nouveau sur la position de chaque sociétaire reçu postérieurement à la promulgation du présent décret. Le Ministre, après avoir pris l'avis de l'administrateur et du Conseil d'administration, pourra prononcer la mise à la retraite, conformément à l'art. 16 du décret du 15 octobre 1812. Dans ce cas, le sociétaire aura droit au tiers de la pension qui lui aurait été due après vingt ans de service et sera libre d'exercer son art soit à Paris, soit dans les départements. »

légale, mais vous comprendrez sans peine, Monsieur le Ministre, qu'il ne saurait convenir à ma dignité d'artiste de l'accepter. Celui des membres du Comité, qui avait bien voulu demander pour moi la situation de sociétaire à part entière, avait bien entendu la pensée de proposer ainsi en ma faveur un avantage moral et non pas un bénéfice pécuniaire Et, moi-même, si j'ai pu ambitionner une consécration que des juges désintéressés déclaraient légitime, je n'ai jamais songé, du moins, à solliciter l'aumône d'une gratification.

« Je ne me permettrais pas de suspecter les intentions du Comité, mais il ne se serait pas conduit autrement s'il avait voulu m'infliger l'humiliation d'un secours renouvelable et livrer tous les ans mon nom, à propos du vote du budget, aux discussions de l'Assemblée générale.

« Vainement on a fait remarquer au Comité qu'une augmentation de plusieurs douzièmes n'était pas sans précédent.... on a préféré chercher dans le paragraphe 2 de l'article 3 du décret du 27 avril 1850 un prétexte pour me refuser la situation morale à laquelle je m'imaginais avoir acquis certains droits..... on m'a exécutée avec une bonne grâce parfaite et on a même assez savamment travaillé l'opinion pour qu'insuffisamment renseignée encore, elle puisse croire que j'ai contracté vis-à-vis du comité une dette de reconnaissance.

« Je ne puis vous cacher, Monsieur le Ministre, la tristesse que m'ont causée ces procédés, auxquels je tiens à répéter que M. l'Administrateur ne s'est pas associé. La décision prise par le comité me rend désormais la vie impossible à la Comédie-Française.

« Je ne sortirai pas sans mélancolie de cette maison, où j'avais été heureuse et fière de servir mon art et où j'ai conscience de n'avoir jamais démérité.

« Veuillez agréer, etc...

« Marthe Brandès. »

Toutes les tentatives et toutes les négociations pour faire revenir Mlle Brandès sur sa résolution échouèrent et elle quitta la Comédie-Française au commencement de

l'année 1903, pour entrer à la Renaissance où, d'ailleurs, elle retrouva les mêmes succès et les mêmes applaudissements.

La Comédie entreprit alors contre elle des poursuites judiciaires. Elle l'assigna devant le tribunal civil en 200.000 francs de dommages-intérêts pour rupture d'engagement. Et à l'audience du 8 juin 1905, la Société des Comédiens soutint par l'organe de Me Du Buit, son avocat, qu'aux termes du décret de Moscou, maintenu par les décrets postérieurs de 1850 et 1859, Mlle Brandès était liée au théâtre pendant vingt années, sauf les cas exceptionnels, qui ne sauraient lui être appliqués, et qu'étant partie sans motif au bout de dix années seulement de service, et ayant joué sur d'autres scènes sans autorisation, elle avait causé au théâtre dont elle faisait partie un grave préjudice dont elle lui devait réparation.

L'artiste, représentée par Me Poincaré, son avocat, prétendit qu'on n'avait pas eu pour son talent et ses succès tous les égards qu'elle croyait avoir mérités, et que, pour éviter de nouveaux froissements, elle s'était crue autorisée à demander le bénéfice de l'article 3 du décret de 1859, qu'on ne saurait lui refuser. Elle ajoutait, curieux argument que nous avions fait prévoir au début de ce procès, que la Comédie-Française était mal fondée à demander contre elle une condamnation à des dommages-intérêts, attendu qu'elle n'exécutait pas le plus souvent, tels les procès Plessy et Coquelin, les condamnations prononcées à son profit; qu'ainsi les procès de ce genre étaient absolument inutiles et qu'on faisait, de la sorte, jouer aux magistrats la comédie de la justice.

Mais à cela, M. le substitut Brouchot répondit que de pareilles conclusions étaient insoutenables en droit pur;

que le fait d'avoir abandonné, par bonté d'âme ou par calcul, le montant d'une réparation pécuniaire obtenue en justice, ne saurait dépouiller l'auteur de cet abandon du droit de solliciter une nouvelle indemnité en cas de nouveau préjudice. D'ailleurs, d'après lui, l'ordre public lui-même s'opposait à ce que la victime d'un dommage éventuel renonçât par avance à en demander l'équivalent satisfactoire. Le magistrat expliqua, en outre, qu'il était des milieux où le côté positif des choses était relégué au second plan, où les préoccupations industrielles et financières cédaient le pas à l'amour et au respect du grand art. La faute reconnue, on faisait bon marché de la sanction.

Puis, M. Brouchot se demanda si après les assauts de courtoisie auxquels les avocats s'étaient livrés, on était bien loin de s'entendre, et s'il fallait qu'une pluie d'or fût distribuée par le Tribunal sur la maison de Molière? Il lui semblait plutôt qu'il ne fallait pas compromettre par une grave condamnation une réconciliation qui, pour lui, était sur le point d'intervenir entre les parties.

« Vous direz, Messieurs, terminait-il, que le « Soyons amis » du grand Corneille peut être entendu à la Renaissance sans le secours d'une aumône princière et qu'une somme quelconque, si faible soit-elle, suffit à sceller les accords comme à sauver les principes. »

L'aumône demandée fut fixée par le Tribunal à 25.000 francs. Mais la raison de cette diminution sensible dans le chiffre de la demande ne fut pas celle qu'invoquait M. le substitut Brouchot. Le jugement du 29 juin 1905 retint, en effet, un certain nombre des griefs invoqués par M[lle] Brandès contre la Comédie-Française; ce fut donc

l'admission de circonstances atténuantes qui sauva l'artiste d'une condamnation à un chiffre élevé de dommages-intérêts.

« Attendu, dit le Tribunal. que contrairement aux dispositions de l'article 6 de l'acte de Société du 27 germinal an XII, la demoiselle Brandès n'a pas reçu, après deux années d'admission dans la Société, le huitième de part auquel elle avait droit et que les dispositions des articles 46 et suivants du décret de Moscou n'ont point été exécutés; spécialement que le Comité, établi par l'article 30, n'a pas été composé conformément aux prescriptions de l'article 49 et que ledit Comité n'a point pris les mesures nécessaires pour que les doubles soient, conformément aux prescriptions de l'article 54 du décret de Moscou, entendus par le public dans les principaux rôles de leurs emplois, trois ou quatre fois par mois;

« Attendu, sans doute, que cette inexécution, à l'égard de la demoiselle Brandès, de dispositions importantes du pacte social ne suffit point à justifier la rupture ci-dessus, constatée à sa charge. des engagements qu'elle avait contractés envers la Société ; mais qu'il y a lieu d'en tenir compte dans la fixation des dommages-intérêts (1). »

En conséquence, le tribunal déclarait Mlle Brandès déchue de tout droit à ses fonds sociaux et à une pension de retraite et la condamnait à 25.000 francs de dommages-intérêts. Puis il donnait acte à la Comédie de ses réserves à raison de tous nouveaux dommages-intérêts qu'elle pourrait se trouver ultérieurement fondée à réclamer à l'artiste, pour le cas où celle-ci jouerait de nouveau dans l'avenir, sur un théâtre de Paris ou des départements, dans les conditions contraires aux conventions souscrites par elle ; réserves d'ailleurs aussi platoniques que celles des procès Sarah Bernhardt et Coquelin.

(1) *Gaz. de Trib.* 9 juin 1905.

Appel a été fait de cette décision; l'arrêt n'a pas encore été rendu.

* * *

Mais si les sociétaires n'ont pas le droit d'abandonner brutalement le théâtre pour aller jouer sur une autre scène, ils ont le droit, sous certaines conditions, de donner leur démission de membre de la Société. Le cas est prévu par le décret de Moscou, qui après avoir dit dans son article 12 :

« Tout sociétaire qui sera reçu contractera l'engagement de jouer pendant vingt ans, et après vingt ans de service non interrompus, il pourra prendre sa retraite à moins que le surintendant ne juge à propos de le retenir. Les vingt ans dateront du jour des débuts »

décide dans son article 82 que :

« Lorsqu'un sujet après *dix années* de service aura *réitéré pendant une année* la demande de sa retraite, et qu'il déclarera qu'il est dans l'intention *de ne plus jouer sur aucun théâtre* ni français, ni étranger, sa retraite ne pourra lui être refusée; mais il n'aura aucun droit à aucune pension, ni à retirer sa part du fonds annuel de 50 000 francs. »

Trois conditions sont donc nécessaires pour qu'un artiste sociétaire puisse valablement donner sa démission. La première est qu'il ait dix ans au moins de service. La seconde exige qu'il manifeste pendant une année sa volonté de quitter le théâtre. Ce n'est donc qu'un an après avoir adressé sa première lettre de démission que l'acteur recouvre sa liberté. Il faut par suite, pour remettre sa

démission, s'y prendre un an à l'avance et renouveler l'expression de cette volonté six mois après qu'elle s'est manifestée pour la première fois. Enfin la troisième condition, qui n'est pas la moins importante, veut que l'artiste, en donnant sa démission, s'engage à ne jouer sur aucune autre scène soit française, soit étrangère.

La question de la validité de la démission d'un sociétaire a été posée devant les tribunaux d'une façon très nette et très intéressante dans l'affaire Rachel, en 1849.

L'illustre tragédienne, née en Suisse le 28 février 1820, fit ses débuts au Théâtre-Français au mois d'octobre 1838. Elle avait donc 17 ans. Sa carrière commença au milieu des applaudissements du public et de ses camarades. Aussi fut-elle immédiatement engagée comme sociétaire. Dans l'acte de cet engagement daté du 5 octobre 1838, reçu par M[e] Gambier, notaire, et auquel figuraient, en raison de sa minorité, pour l'assister et l'autoriser, M. Jacques Félix, marchand, et M[me] Félix, ses père et mère, se portant forts pour elle, M[lle] Rachel Félix approuva l'acte de société et ceux qui l'avaient suivi et s'obligea à s'y conformer. En 1842, le 7 avril, par un autre acte notarié, Rachel, devenue majeure, ratifia l'acte d'engagement qu'elle avait pris en minorité.

Il est inutile de rappeler les succès immenses qu'elle remporta. En dix ans ses représentations produisirent au Théâtre-Français 2.478.000 francs; aussi ses camarades lui firent-ils des avantages exceptionnels. Tandis que les plus favorisés d'entre eux, en effet, recueillaient par an 12 ou 14.000 francs, elle en obtenait, elle, 42.000, plus trois mois de congé, qui se chiffraient à 100.000 francs environ. Pourtant elle ne donnait au théâtre que deux représentations par semaine, au lieu de trois que donnaient Talma

et Mars. Souveraine par le talent, elle voulut régner également sur l'administration du théâtre. Elle fixait elle-même son répertoire et ses jours de service et tout en marchandant son temps, demandait à chaque instant des faveurs. Cette tyrannie qu'elle exerçait sur le théâtre obligea M. Buloz, commissaire du gouvernement, à instruire le ministre de sa conduite. Celui-ci, par une lettre du 10 septembre 1846, se plaignit que Rachel ne songeait qu'à séparer ses intérêts de ceux de la Comédie-Française, qu'elle exploitait son congé avec une telle ardeur qu'elle rentrait malade à Paris et dans l'impossibilité de jouer pendant plusieurs semaines ; qu'il était impossible à une administration responsable de ne prendre aucune mesure à l'égard d'une artiste qui devait neuf mois de service par an et qui n'en donnait que cinq ou six ; qui, chaque année, faisait supporter des pertes considérables à la Comédie sur ses mois d'activité, sans jamais rien perdre sur ses mois de congé. Le ministre consulta alors la Commission des théâtres qui reconnut que les récriminations contre Rachel n'étaient que trop fondées.

« Du côté du théâtre, disait la Commission, concessions illimitées, du côté de l'actrice, indépendance absolue.... Nul doute que le ministre n'ait entre les mains les armes nécessaires pour réprimer le caprice ruineux d'une actrice. Mlle Rachel est affectée de la maladie du temps; elle cède au désir de faire promptement fortune ; l'étranger lui fait des offres fabuleuses. La Hollande a poussé la frénésie dramatique jusqu'à lui donner 52.000 francs pour un mois à vingt représentations. Paris ne peut soutenir la concurrence ; aussi Paris a été sacrifié sans pitié à l'étranger. Mlle Rachel n'a donc qu'un but, le gain .. Nous pensons que le Ministre de l'intérieur peut et doit faire notifier à Mlle Rachel par M. Buloz. que l'exécution de ses engagements

envers la Comédie-Française ne peut être entendue que comme nous venons de l'établir. . Les congés ne sont accordés que pour donner aux artistes un temps de repos; si, dans l'usage, on a toléré que cette concession pût profiter à leurs intérêts, jamais il n'a été admis que ce pût être pour les artistes une cause, un moyen de se soustraire à leur engagement principal. Il ne faut pas perdre de vue que jamais M[lle] Rachel n'a perdu un jour, un seul jour de ses mois de congé, et que, chaque année, ce sont les mois de son service au Théâtre-Français qui ont été atteints.

Rachel, peu satisfaite de ce résultat, en conçut un violent dépit. Aussi le 20 septembre 1846, elle envoya aux Comédiens une lettre de démission. Conformément au décret de Moscou, elle réitéra 6 mois après, le 20 mars 1847, cette déclaration par une seconde lettre. Mais comme à ce moment, Rachel, dont les débuts remontaient à 1838, n'avait pas encore 10 ans de service, cette démission était absolument nulle. Aussi le théâtre ne s'en occupa pas et il n'en fut plus question. Puis, M. Buloz ayant été révoqué au mois de février 1848 et remplacé par M. Lockroy, nommé commissaire du gouvernement et administrateur, Rachel s'attacha à remplir ses devoirs et joua deux fois par semaine. Elle alla plus loin : tous les jours, sacrifiant aux circonstances, elle déclamait avec chaleur et avec enthousiasme les couplets de la *Marseillaise*. Grâce à elle, les dettes de la Comédie diminuaient et ses camarades lui écrivirent à cette époque une lettre de reconnaissance à laquelle était joint un anneau en or avec cette inscription : *1848, à Rachel, ses camarades reconnaissans*.

Au mois d'août, elle prit son congé. Mais après son retour, elle apprit qu'on répandait le bruit que le directeur, M. Lockroy, avait pour elle des prédilections et

qu'elle participait en quelque sorte à l'administration. Le ministre fut frappé de ces bruits. Puis M. Lockroy fut révoqué et remplacé par M. Seveste qui avait montré une grande intelligence dans l'exploitation des théâtres de la banlieue. Rachel se sentit offensée et elle écrivit aux Sociétaires une lettre dans laquelle, après avoir protesté de toute son énergie contre la révocation de M. Lockroy, elle leur déclarait que sa santé était profondément altérée, que les médecins exigeaient d'elle un repos absolu et qu'elle était par suite obligée de se retirer pour toujours du Théâtre-Français. Malgré cette lettre, la Comédie fit afficher *Britannicus*, avec la formule alors connue : *retardé par indisposition de Mlle Rachel.* Mais l'actrice s'irrita et protesta par la lettre que voici :

« Messieurs,

« J'ai cru que les termes de la lettre que j'ai eu le regret de vous adresser samedi 14 courant ne devaient laisser dans vos esprits aucun doute sur ma résolution de ne plus rentrer à la Comédie-Française.

« Cependant l'affiche a annoncé jusqu'à ce jour *Britannicus retardé par indisposition de Mlle Rachel*. Je ne crois pas me tromper en disant que ma démission, que je renouvelle ici au besoin étant définitivement donnée, il faut éviter de faire prendre le change au public sur la véritable cause de mon absence. J'espère, Messieurs, que vous voudrez bien donner des ordres pour que ces mots cessent de paraître sur l'affiche. Vous pouvez, si vous le jugez convenable à vos intérêts me contester le droit de me retirer immédiatement à la suite de ma démission ; c'est un débat entre nous ; mais vous ne pouvez pas laisser croire au public que je ne l'ai pas donnée.

« Agréez, Messieurs, l'expression de mes sentiments.

« RACHEL. »

La Comédie-Française répondit le 29 octobre par une protestation. La démission de Rachel ne pouvait être valable que pour octobre 1849, or on était en octobre 1848 et l'actrice prétendait ne plus venir jouer au théâtre. Elle insista cependant et écrivit le 31 octobre la lettre suivante :

« Messieurs,

« J'ai reçu votre lettre du 29 octobre dernier avec la consultation qui l'accompagnait.

« Je ne me plains pas des menaces qu'elle renferme ; elles m'affligent sans m'effrayer. Vous savez bien qu'en donnant ma démission, je n'ai écouté ni le caprice, ni l'intérêt et que mon seul but a été de *sauver mon repos et ma dignité personnelle.* Je ne me sens plus capable, quand on me tourmente ou qu'on m'humilie, des travaux que réclame l'art auquel j'ai voué ma vie.

« J'ai donc le regret de vous répéter que, quelles qu'en puissent être les conséquences, je persiste dans ma démission.

« Agréez, Messieurs, l'assurance de mes sentiments distingués

« RACHEL. »

Alors, le 20 novembre 1848, le combat judiciaire s'engagea. Le Théâtre-Français demanda que Rachel reprît son service, sa démission étant déclarée nulle, et qu'elle fût condamnée pour les infractions du passé à 300.000 francs de dommages-intérêts. Cette demande donna à réfléchir à l'actrice. Elle consulta des personnes compétentes et s'aperçut que sa démission n'était pas valable. Alors elle écrivit aux Sociétaires une lettre beaucoup moins sèche et moins fière que les précédentes. Elle leur expliquait que dans l'état actuel de sa santé ce procès était inutile, puisqu'elle ne pourrait pas quand même reprendre son ser-

vice; d'ailleurs, dès que sa santé le lui permettrait, elle consentirait à jouer jusqu'au 14 octobre 1849, c'est-à-dire pendant un an à partir du jour où elle avait adressé sa démission. Dans ces termes là, elle croyait être d'accord avec les Sociétaires et ce n'était plus entre eux qu'une question de constatation à faire opérer par les médecins du théâtre. Mais l'actrice terminait en faisant *toutes réserves*, en cas de procès ultérieur, sur le maintien ou l'annulation des traités qu'elle avait signés.

A la suite de cette lettre la Comédie espéra quelque accommodement : elle pensa que Rachel voulait seulement couvrir sa retraite. M. Seveste se présenta chez elle, mais ce plénipotentiaire ne fut pas reçu. La Comédie-Française, avant d'agir, consulta, suivant l'usage, son conseil judiciaire. Ce conseil pensa que la démission était nulle, que les dommages-intérêts devaient être réclamés et qu'il convenait, avant de retenir les appointements, de connaître l'état de santé de Rachel. Les médecins du théâtre se réunirent donc au domicile de l'actrice le 17 décembre 1848, et dressèrent le certificat suivant :

« Les soussignés, docteurs en médecine, membres de la commission médicale du Théâtre-Français, convoqués par lettre en date du 16 de ce mois, pour donner leur avis sur la santé de Mlle Rachel, se sont rendus le 17 à trois heures, chez cette grande artiste, rue de Rivoli, 10 bis.

« Ils ont trouvé M. le docteur Denis, son médecin ordinaire. Interrogé par les médecins consultants, M. Denis a dit que Mlle Rachel était fort indisposée depuis six semaines; elle avait des douleurs oppressives de la poitrine, qui revenaient par crise avec fièvre, insomnie et amaigrissement progressif.

« Mlle Rachel a confirmé de tous points le rapport de son médecin, mais elle est convenue aussi que, ***depuis quelque temps, son état s'était sensiblement amélioré***.

« Après cette double déclaration, les médecins soussignés ont procédé à leur examen ; ils se sont assurés qu'il n'y avait ni fièvre, ni lésion appréciable d'aucun organe essentiel, et après en avoir délibéré, ils ont conclu, d'une voix unanime, que, à moins d'un accident que rien ne fait prévoir, Mlle Rachel devait être en état de reprendre son service dans quinze jours à partir de la date de ce rapport. »

Rachel n'était donc pas bien malade. Cependant elle demanda un délai plus long que celui qui était fixé par les médecins. On le lui accorda. Ce ne fut que le 15 janvier 1849 qu'elle reparut sur la scène. Elle avait donc suspendu son service pendant trois mois. Mais ses nouveaux succès firent taire tous les ressentiments. Ses appointements avaient été retenus, en raison du procès en dommages-intérêts qui lui était fait. Le Conseil judiciaire interrogé pensa alors qu'il convenait, en maintenant la demande de dommages-intérêts pour le passé, de surseoir à l'égard des appointements à échoir. On demanda au ministre quelle conduite devait être tenue, soit que l'on suivît devant les tribunaux, soit que ce ministre intervînt en prononçant une amende, soit qu'on accordât le congé seulement après les représentations que n'avait pas données Rachel. Le ministre, en faisant des vœux pour la conciliation, pensa qu'on pouvait autoriser provisoirement le paiement des trois mois alors arriérés, tous droits réservés à la Comédie, dans le cas où Rachel ne ferait pas exactement, jusqu'à l'époque de son congé, le service qu'on était en droit d'attendre d'elle. Mais les Comédiens ne cherchèrent que la conciliation, espérant que Rachel reviendrait sur sa détermination, et ils lui payèrent tout sans réserve aucune et sans protestations.

Cependant au mois d'avril, l'actrice renouvela sa dé-

mission pour le 14 octobre 1849, en persistant dans ses réserves de demander la nullité de la société. Elle perdait par cette résolution une pension qui eût été de 3.200 francs mais elle recouvrait son indépendance. Elle fit dans le rôle de Phèdre ses adieux au public. Cette fois, en droit, la démission eût été valable, si, conformément au décret de 1812, elle avait contenu la déclaration explicite du consentement à ne plus jouer sur aucun théâtre français ou étranger. On crut voir dans cette omission un moyen de la retenir et dans une lettre excellente du 12 octobre, M. Seveste lui écrivit, au nom du comité d'administration, que sa démission était considérée comme incomplète parce qu'elle n'avait pas déclaré sa renonciation à jouer sur aucun théâtre français ou étranger. Il ajoutait « qu'on lui demandait de jouer *Adrienne Lecouvreur* et que cette bonne résolution préviendrait toute idée de conflit ». Cette démarche de conciliation fut très mal accueillie par l'artiste. Elle répondit :

« Monsieur,

« La démission que j'ai eu l'honneur d'envoyer au comité du Théâtre-Français, le 14 octobre 1848, et que j'ai renouvelée six mois après, ainsi que les statuts de la Comédie m'en faisaient un devoir, n'a pas été conçue assez légèrement pour n'en pas prévoir les conséquences et me soumettre aux devoirs qu'elle m'impose.

« Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués,

« RACHEL. »

Cependant l'administration du théâtre, espérant encore retenir l'actrice, même malgré elle, l'annonça dans l'affiche d'*Adrienne Lecouvreur*. Aussitôt elle s'indigna et

adressa à un journal une lettre pour mettre les choses au point. Elle y déclarait qu'elle avait définitivement donné sa démission et que le motif de cette retraite prématurée était qu'elle considérait que des Comédiens, qui s'administraient entre eux, arrivaient trop difficilement à cette concorde si indispensable à leurs propres études, aux progrès de l'art et à la fortune du théâtre. Les Comédiens répondirent par une lettre insérée dans le même journal et dans laquelle ils démontraient que la démission de Rachel n'était pas régulière et que la discorde dont elle se plaignait c'était elle qui en était l'auteur; que ses camarades l'avaient toujours comblée de faveurs et qu'elle ne leur avait rendu qu'ingratitude et mépris, etc.

Le Conseil judiciaire, consulté à nouveau, estima que la démission n'était pas valable, la déclaration de jouer sur aucun théâtre n'ayant pas été contemporaine de la démission et des réserves ayant été faites. La Comédie-Française assigna donc Rachel en paiement de 12.000 francs par semaine écoulée sans qu'elle paraisse sur la scène. Celle-ci déposa alors au tribunal des conclusions dans lesquelles elle déclarait accepter toutes les conditions du décret de Moscou et s'obligeait par suite à ne jouer sur aucun théâtre français ou étranger. Et comme la Comédie ne paraissait plus penser au premier procès du mois de novembre 1848 toujours en suspens (les 300.000 francs de dommages-intérêts), elle concluait au rejet de cette première demande.

Alors se posa devant le tribunal la question de la validité de la démission et suivant la solution apportée, celle des dommages-intérêts (12.000 francs par semaine pour les derniers temps et 300.000 francs pour les trois premiers mois). La Comédie-Française prétendit que cette

démission était nulle parce que la déclaration de ne jouer sur aucun théâtre n'avait pas été faite en temps utile ; que d'ailleurs cette déclaration n'était pas sincère, tout le monde sachant bien et les journaux annonçant que Rachel rentrerait immédiatement après au théâtre et cette déclaration étant faite avec des réserves de se pourvoir devant trois juges compétents, suivant que l'actrice aurait intérêt, pour faire prononcer la nullité de la Société du Théâtre-Français. Cette démission étant non-avenue, Rachel devait être condamnée à des dommages-intérêts.

Ce ne fut pas l'avis du tribunal qui, par jugement du 28 novembre 1849, décida, avec raison à notre avis, que la démission de Rachel était valable, comme remplissant les conditions exigées par le décret de Moscou, ce règlement n'ordonnant pas en effet que la déclaration de ne jouer sur aucun théâtre fût contemporaine de la démission ; que de plus les réserves n'étaient pas le procès et qu'il n'avait pas à les juger. La démission fut donc déclarée valable et le Théâtre-Français débouté, par suite, d'abord de sa demande en 12.000 francs de dommages-intérêts par semaine, et ensuite de sa demande originaire en 300.000 francs de dommages-intérêts, le Tribunal estimant que la Comédie-Française y avait implicitement renoncé en versant à Rachel, lorsqu'elle rentra au théâtre, le montant des retenues opérées sur son traitement.

Mais, chose curieuse, dès le lendemain de ce jugement, Rachel signait un engagement comme pensionnaire au Théâtre-Français, ce qui n'empêchait pas celui-ci d'ailleurs, d'interjeter appel de cette décision et de poursuivre devant la Cour la nullité de la démission de l'artiste. Le procès se présenta donc devant cette juridiction sous un jour un peu différent. Rachel avait pris l'engagement de ne plus

jouer sur aucun théâtre et c'est à ce prix que sa démission avait été déclarée valable par le tribunal. Or le surlendemain du jour où le jugement avait été rendu, elle paraissait sur la scène française dans *Mademoiselle de Belle-Isle*. Cela constituait-il une infraction aux engagements qu'elle avait pris? Strictement, évidemment oui. Mais en équité, il faut reconnaître qu'il était difficile de donner gain de cause dans cette affaire au Théâtre-Français, en faveur de qui, en somme, l'infraction était commise et qui se trouvait complice dans la faute. Cette manière de voir devait être d'ailleurs d'autant plus facilement adoptée, que Rachel avait stipulé dans son engagement les mêmes avantages que si elle avait continué à faire partie de la société et elle entendait rester soumise aux mêmes obligations que par le passé. La seule différence avec son ancienne situation, en dehors de ce fait qu'elle ne participait plus aux bénéfices, ce qui n'était pas à cette époque un grand désavantage, était que son engagement n'avait qu'une durée d'un an, ce qui lui donnait toute liberté. Dans ces conditions, il semblait juste de considérer la démission de Rachel comme valable. L'infraction qu'elle commettait était acceptée par la Comédie-Française et lui était profitable. Elle ne pouvait donc pas s'en prévaloir.

La Cour le jugea ainsi et elle confirma le jugement de première instance. Voici d'ailleurs quelques considérants de l'arrêt très fortement motivé qu'elle rendit :

« Considérant que le nouvel engagement contracté avec le Théâtre-Français par Rachel Félix, en qualité de pensionnaire, ne saurait prouver que la démission antérieure n'était qu'une simulation ou une menace sans valeur réelle ; que l'administration du Théâtre-Français ayant été modifiée par le gouvernement,

Rachel Félix a pu modifier aussi sa résolution, en prenant en considération ce changement qui avait à ses yeux une importance grave.

« Que vainement on objecte que la démission se trouve forcément et rétroactivement détruite par le réengagement de Rachel Félix, par la raison que ladite démission ayant pour conséquence l'obligation de ne jouer sur aucun théâtre, il est contradictoire de se démettre d'abord et de s'engager à jouer ensuite.

« Que la réponse de cette objection se tire de ce que c'est au profit du Théâtre-Français que le nouvel engagement est consenti ; qu'il est même autant dans l'intérêt de la Société que dans l'intérêt individuel de l'actrice, et que ce n'est pas aux sociétaires à s'en plaindre ; que l'esprit du décret est uniquement d'empêcher un artiste de porter sur d'autres théâtres un talent qui n'appartient qu'au Théâtre-Français et nullement de l'empêcher de se consacrer de nouveau au service de ce théâtre, si les causes de sa démission ne subsistent plus ; que ce retour est favorable et doit être équitablement interprété ;

« Que l'engagement nouveau a été contracté avec le commissaire du gouvernement qui avait à cet égard une mission spéciale, et avec l'approbation du Ministre de l'Intérieur ; qu'il ne saurait dès lors servir de prétexte à incriminer les faits antérieurs et à demander des dommages-intérêts (1).

En matière de démission par conséquent, les règles fixées par le décret de Moscou sont interprétées largement par la jurisprudence. L'engagement de ne jouer sur aucun théâtre peut être fait à un moment et d'une façon quelconques ; quand la démission est reconnue valable, aucuns dommages-intérêts ne peuvent être accordés, en raison de l'absence de l'artiste postérieurement à l'époque où la démission est devenue parfaite par l'écoulement du délai d'un an.

(1) *Gaz. des Trib.* 1849, 1, 15, 22, 29 nov. 1850, 20 fév., 6, 7, 13 mars.

*
* *

Il nous reste à voir quelle est la situation d'un artiste sociétaire qui, ayant accompli les vingt ans stipulés dans son engagement, veut se retirer du théâtre. A-t-il tout d'abord un droit absolu à sa retraite ? Pourra-t-il ensuite, s'il s'est retiré régulièrement, jouer sur d'autres théâtres ? Enfin, si cette faculté lui est interdite, quelle sera la sanction de cette prohibition ?

L'article 12 du décret de Moscou dispose qu'après vingt ans de service non interrompus le sociétaire pourra prendre sa retraite, « à moins que le surintendant ne juge à propos de le retenir ». Et l'article 14 ajoute que « si le surintendant juge convenable de prolonger le service d'un sociétaire au delà de vingt ans, il sera ajouté, quand il se retirera, 100 francs de plus par an, etc. » Par conséquent après vingt ans de service, le sociétaire n'a pas un droit absolu à sa retraite. Elle peut seulement lui être accordée par le ministre. En fait, avec ce système, un artiste sera obligé de continuer son service tant que son talent sera jugé utile au théâtre.

Supposons maintenant qu'un sociétaire auquel le ministre aura refusé l'autorisation de prendre sa retraite ou plutôt que le ministre aura retenu, se retire d'autorité. Comment sa situation sera-t-elle réglée ? D'une façon très simple évidemment : ou bien il reviendra sur sa décision et il restera, ou bien il perdra à la fois sa retraite et ses fonds sociaux. Cette solution est contenue implicitement dans l'article 12 qui accorde une retraite après vingt ans à moins que le ministre ne s'y oppose. Elle l'est également dans l'article 14 du décret de 1850 qui parle du

sociétaire qui, après 20 ans de service, n'a pas été mis en demeure de continuer à jouer sur le Théâtre-Français. Donc, si un sociétaire persiste dans la volonté de se retirer, il perd le montant de ses retenues et son droit à la pension de retraite. Il est en outre passible de dommages-intérêts, si son départ cause un préjudice au Théâtre.

Si au contraire le ministre consent à ce que l'artiste prenne sa retraite, celui-ci touche immédiatement ses fonds sociaux, sa pension lui est liquidée et la seule obligation qu'il ait encore envers la Comédie est de ne pas jouer sur les autres théâtres de Paris. L'article 85 du décret de Moscou lui interdisait même les scènes de province : « Tout sujet retiré du Théâtre-Français, disait-il, ne pourra reparaître sur aucun théâtre soit de Paris, soit des départements, sans la permission du surintendant. » L'article 14 du décret de 1850 est venue apporter un tempérament à cette règle en donnant au sociétaire le droit de jouer à son gré dans les départements. Les théâtres de Paris ne lui sont même pas absolument fermés puisqu'il peut être autorisé à y jouer par le ministre. Dans ce dernier cas l'article 14 dispose que sa pension de retraite sera suspendue pendant la durée des engagements contractés.

Mais qu'arrivera-t-il si un sociétaire régulièrement retiré, joue sans autorisation sur les scènes de Paris? Dans le fameux procès Coquelin que nous allons examiner et dans lequel toutes ces questions ont été posées, la Comédie-Française prétendait que le sociétaire qui se rendait coupable d'une telle infraction devait être considéré comme déchu du droit qu'il avait acquis à prendre sa retraite et comme placé dans la situation d'un artiste parti du théâtre malgré la volonté du ministre. On voit

d'ici la conséquence : le sociétaire perd le montant de ses fonds de retenue et le droit à la pension de retraite. Donc, si l'infraction se produit après qu'il a touché ses fonds, il doit les restituer au théâtre. Cette sanction, d'après elle, était d'ailleurs indépendante de l'action en dommages-intérêts qu'elle se considérait comme en droit d'inténter au contrevenant pour le préjudice que sa concurrence pouvait lui faire subir. Mais cette dernière sanction seule fut reconnue possible par les tribunaux. Voici d'ailleurs l'espèce :

M. Coquelin entra tout jeune à la Comédie-Française, en 1860. On ne lui fit pas attendre longtemps les honneurs du sociétariat : il fut nommé en effet, le 18 décembre 1863. Conformément aux règlements, il signa le 22 janvier 1864, chez Me Sebert, notaire, son acte d'adhésion aux actes, décrets, règlements et ordonnances régissant le Théâtre et la Société et qui font partie du pacte social. En sollicitant son admission au sociétariat, il avait déclaré être « plus préoccupé de l'honneur d'être sociétaire que des avantages attachés à ce titre ». Pendant de longues années, l'artiste s'appliqua à justifier cette déclaration. Mais peu à peu, la gloire étant rapidement venue, il se lassa de ses succès mêmes, devenus trop certains, et se mit à rêver d'émotions plus fortes, de drames plus grandioses, de liberté plus large dans l'exercice de son talent. En vain la Comédie-Française essaya-t-elle de distraire son ennui et lui prodigua-t-elle ses faveurs. Dès 1880 M. Coquelin donnait un corps à ses idées de départ. Au moment où Mme Sarah Bernhardt venait de rompre ses engagements de sociétaire, il demanda à l'administrateur, M. Perrin, et au Ministre l'autorisation d'aller jouer avec elle à Londres. Cette autorisation lui ayant été refusée, le sociétaire irrité donna sa

démission le 1er juin 1880. Cette démission n'eut pas de suite, mais le mot fatal avait été prononcé. Plusieurs fois, en effet, la démission de M. Coquelin fut renouvelée puis retirée. Enfin, le 16 août 1886, elle fut donnée d'une façon définitive. Le Comité la refusa à l'unanimité. On donnerait à M. Coquelin tous les congés qu'il désirerait s'il voulait aller jouer à l'étranger ; mais il ne pouvait pas déserter la Comédie-Française. M. Claretie, le nouvel administrateur, lui écrivit une lettre dans laquelle il lui demandait, dans des termes touchants, de renoncer à sa décision. Mais celui-ci répondit qu'il persistait dans sa conduite, ne voulant plus faire partie d'une société dont le Comité était soigneusement mis à l'écart par l'autorité et dont les membres étaient subalternisés par les bureaux.

En présence de cette volonté nettement exprimée, l'Administrateur et le Ministre virent bien qu'il n'y avait plus rien à faire pour retenir M. Coquelin. Mais comment sa situation allait-elle être réglée ?

Le Comédien avait vingt-six ans de service. Il pouvait donc demander à être admis à la retraite, conformément à l'article 12 du décret de Moscou. Mais, aux termes de ce même article (1), le Ministre pouvait ne pas la lui accorder. Or, si le Ministre usait de son droit de retenir M. Coquelin, malgré lui, ou bien celui-ci resterait au théâtre, ou bien il partirait malgré la défense de l'autorité, perdant ainsi aux termes de l'article 25 du décret, tout droit à la pension et à la restitution des fonds sociaux. Si au contraire le Ministre autorisait le Sociétaire à s'en aller, celui-ci aurait droit à sa retraite et à la restitution des fonds sociaux, mais serait tenu, aux termes de l'article 85 du décret de

(1) « A moins que le surintendant ne juge à propos de le retenir. »

Moscou modifié par l'article 14 du décret de 1850, de ne jouer que sur les théâtres des départements ou sur les théâtres de Paris avec autorisation du Ministre et sauf interruption du paiement de sa pension de retraite pendant la durée des engagements qu'il aurait contractés sur ces théâtres.

M. Goblet, alors ministre, qui aurait voulu que M. Coquelin restât à la Comédie, et qui cependant n'osait pas le retenir de force après vingt-six ans de brillants et loyaux services, fit un amalgame de décrets, destiné à empêcher l'acteur de jouer sur aucun théâtre en France. Il fut décidé en effet, par un arrêté ministériel du 7 octobre 1886 que la démission de M. Coquelin était acceptée et qu'il était admis à faire valoir ses droits à une pension de retraite à compter du 1er mars 1887, mais que le Sociétaire démissionnaire ne pourrait jouer sur aucun théâtre, soit de Paris, soit des départements sans l'autorisation du Ministre. En somme, c'était ne pas tenir compte de l'amélioration apportée aux Comédiens retraités par le décret de 1850, et se renfermer dans la rigueur du décret de Moscou.

M. Coquelin accepta cette espèce de compromis. Il avait touché 957.000 francs pendant le cours de son exercice ; on liquida sa pension à 6.313 francs et il fut autorisé à retirer sa part des fonds sociaux s'élevant à la somme de 204.184 francs. Puis il partit à l'étranger. Mais, au bout de deux ans, las de cette vie nomade, il sentit un impérieux besoin de se retremper dans l'atmosphère parisienne, « dans ce milieu choisi, unique au monde, où l'artiste jouit lui-même du plaisir qu'il procure à un auditoire préparé par une tradition deux fois séculaire à goûter toutes les délicatesses et tous les raffinements de l'art de bien dire. » D'ailleurs il ne s'était pas pressé de toucher sa pen-

sion et de retirer sa part dans les fonds sociaux, espérant toujours une rentrée. Il demanda, en effet, à reprendre sa place à la Comédie, à partir du 1er mai 1889. Il aurait eu ainsi un congé de trois ans sous forme d'une démission. Le Comité estima que ce serait donner un déplorable exemple que d'accepter la proposition de M. Coquelin : il la refusa (1). Sa pension fut alors liquidée et il toucha le montant de ses fonds sociaux ainsi que les bénéfices de sa représentation de retraite, qui s'étaient élevés à 36.630 francs. Il en accusa réception le 8 mars 1889, sans aucune observation et ensuite il toucha régulièrement sa pension.

L'artiste semblait donc avoir renoncé au théâtre, tout au moins en France. Mais le démon de la scène fut le plus fort. Le 6 juin 1889, il demanda au ministre la permission de jouer à Paris ; elle lui fut refusée et il s'inclina. En juillet de la même année, M. Coquelin fit annoncer dans plusieurs journaux qu'il allait jouer pendant les vacances en province, à Dieppe, à Aix pendant la saison. A cette nouvelle, la Comédie réunit son conseil judiciaire pour lui demander quelles mesures il y avait lieu de prendre. Celui-ci, dans une réunion du 29 juillet, prit à l'unanimité, les trois décisions suivantes : « 1° La Comédie est fondée à faire obstacle à ce que M. Coquelin prenne part à des représentations en France ; 2° Il approuve la lettre de l'administrateur qui le lui rappelle ; 3° Si, malgré cette défense, M. Coquelin croyait devoir passer outre, la Comédie pourrait lui intenter un procès en provoquant une décision judiciaire lui interdisant, sous les sanctions pénales, de transgresser ses engagements. »

. . . . . .

(1) Il n'avait pas agi de même avec Mlle Plessy.

Le 30 juillet, en effet, M. Claretie écrivait dans ces termes à M. Coquelin :

« *A Monsieur Coquelin, sociétaire retraité*
de la Comédie-Française.

« Les journaux annoncent, Monsieur, comme devant avoir lieu prochainement à Aix et à Dieppe, des représentations auxquelles vous prendrez part. J'ai le devoir de vous rappeler qu'ancien sociétaire de la Comédie-Française, vous ne pouvez, aux termes des contrats, décrets et règlements, jouer sur aucun théâtre sans une autorisation de M le Ministre des Beaux-Arts; et réservant l'action de la Comédie-Française, je vous rappelle par la présente que votre démission, refusée d'abord par le Comité, n'a été acceptée que sous réserves expresses d'un arrêté disant formellement (suit la copie de l'arrêté).

« Je me réserve donc, Monsieur, de faire respecter, au moment voulu, et lorsque vous ne jouerez plus seulement loin de Paris dans des casinos. l'arrêté de M. le Ministre de l'Instruction publique et les décrets qui régissent la Comédie-Française. »

M. Coquelin reçut cette lettre sans protester. Elle le détermina au contraire à recourir à la voie légale. Il demanda donc au ministre, qui était alors M. Fallières, de l'autoriser à jouer en province. Mais cette nouvelle demande ne fut pas plus agréée que les deux premières. De nouveau M. Coquelin s'inclina. Il rentra alors comme pensionnaire à la Comédie-Française. Mais bientôt, il se retirait définitivement, et pendant quelque temps il ne tenta point de jouer en France. Cependant cette interdiction ne tarda pas à lui paraître intolérable. Il était en effet dans la pleine possession de son talent et son activité artistique mourait d'inaction. Il se décida donc à jouer, quoi qu'il pût arriver.

D'abord il parut à Lyon, au théâtre des Célestins, au mois d'octobre 1894. La Comédie fit faire plusieurs constats indiquant les énonciations des affiches. Puis, le 14 novembre, un nouveau procès-verbal établit que des affiches avaient été apposées au théâtre de la Renaissance à Paris, annonçant des représentations permanentes, à Paris, à partir du 1er décembre. M. Coquelin devait, pour commencer, jouer *Amphitryon*, avec Mme Sarah Bernhardt.

La Comédie tint à donner à l'artiste un dernier avertissement, en l'assignant avant même l'exécution de ses projets. Néanmoins, il passa outre et le procès fut engagé. La Comédie-Française demandait au Tribunal de défendre à M. Coquelin de jouer sur aucun théâtre de Paris ou des départements, et de décider que la constatation de toute contravention à cette défense eût pour effet d'entraîner la restitution par l'acteur à la Société de la part des fonds sociaux qui lui avait été remise en exécution de l'arrêté ministériel du 7 octobre 1886, c'est-à-dire la somme de 204.184 francs. Elle demandait en outre qu'il fût déchu du droit à la pension de retraite, et qu'il fût condamné à 1.000 francs d'indemnité pour chacune des contraventions commises par lui jusqu'à concurrence de trente représentations, après lesquelles il serait à nouveau fait droit par le tribunal.

Cette demande était basée sur l'acte d'adhésion, signé par M. Coquelin lors de son admission au sociétariat, à tous les décrets et règlements régissant la Comédie-Française. En passant ce contrat, l'artiste s'était engagé à l'article 85 du décret de Moscou, interdisant à tout sociétaire retiré, de jouer sur aucun théâtre sans l'autorisation du ministre. L'article 14 du décret de 1850 permettait, il

est vrai, aux sociétaires retirés, de jouer sans autorisation dans les départements. Mais par l'arrêté ministériel du 7 octobre 1886, si le ministre avait consenti à ne pas refuser la démission de M. Coquelin comme il en avait le droit, c'était à la condition que celui-ci ne jouerait ni à Paris, ni dans les départements. D'ailleurs, cette décision avait été formellement acceptée par M. Coquelin, d'abord parce qu'il ne s'était pas élevé contre elle pendant près de dix ans ; ensuite parce qu'il avait touché sa pension et ses fonds sociaux, et enfin parce qu'à plusieurs reprises, il avait sollicité du ministre, reconnaissant ainsi publiquement la légalité de cette obligation, l'autorisation de jouer soit à Paris, soit dans les départements.

Enfin pour justifier de l'utilité de la demande, la Comédie déclarait qu'il était inadmissible qu'un ancien sociétaire allât sur un autre théâtre faire concurrence à ses anciens camarades, qui travaillaient pour pouvoir lui payer sa pension, et que si un exemple aussi déplorable était suivi, ce serait indubitablement la ruine et la fin de la Comédie-Française.

La défense de M. Coquelin fut toute différente de celle qui avait été produite par les sociétaires dont nous avons précédemment examiné les procès. C'est que sa situation, ainsi qu'il le prétendait d'ailleurs, n'était pas du tout la même. En effet il s'agissait jusque-là de sociétaires n'ayant pas achevé leur engagement de vingt ans et brisant sans droit leur contrat. Pour M. Coquelin, les faits étaient tout différents : il avait donné à la Comédie vingt-sept ans de service, après lesquels il avait envoyé régulièrement sa démission. Cette démission ayant été acceptée, il ne devait plus rien à la Comédie. Sans doute, il y avait bien l'article 85 du décret de Moscou qui interdisait à tout

sociétaire retiré de jouer sans autorisation du ministre, mais la Comédie était sans qualité pour l'invoquer, attendu qu'il s'agissait là d'un acte de l'autorité et que seule l'autorité pouvait apporter une sanction à ses propres prescriptions.

D'ailleurs le tribunal était absolument incompétent. Car il ne s'agissait pas seulement de l'appréciation du décret de 1812, mais aussi de la discussion de la légalité de l'arrêté ministériel du 7 octobre 1886. Cet arrêté, en effet, commençait par donner à M. Coquelin sa liberté, puis comme s'il avait des regrets, il le punissait en quelque sorte de l'interdiction de jouer dans les départements, le privant ainsi d'une faveur générale accordée aux Comédiens par le décret de 1850. Cet acte du pouvoir avait-il le droit de déroger aux décrets et règlements acceptés par M. Coquelin dans son acte d'adhésion et n'était-il pas entaché d'excès de pouvoirs? La théorie de la division des pouvoirs ne permettait pas au tribunal de juger cette question.

Enfin l'acteur prétendait que l'article 85 du décret de Moscou était intimement lié au régime administratif alors en vigueur pour tout ce qui concerne l'administration théâtrale ; licite sous l'empire de cette législation, il avait cessé de l'être depuis que le décret du 6 janvier 1864 avait rendu cette industrie au droit commun. Depuis lors, il n'était plus possible de s'interdire à jamais de paraître sur aucune scène ; c'eût été une servitude personnelle désormais interdite aussi bien en matière de théâtre qu'en toute autre matière. L'article 85 était donc devenu, par ce fait, incompatible avec la nouvelle législation. Il était abrogé par le décret de 1864.

Et pour fortifier cette argumentation, M. Coquelin pré-

tendait que la Comédie-Française demandait contre lui trois choses que le Tribunal ne pouvait lui accorder : le retrait de la pension, le retrait des fonds sociaux et une sanction à l'arrêté du 7 octobre 1886. Il s'agissait là en effet de trois décisions administratives. Les questions qu'elles pouvaient soulever étaient donc de la compétence de la juridiction administrative. Il en avait d'ailleurs été jugé ainsi dans l'affaire de Mlle Georges, que nous avons examinée plus haut.

Allait-on, en tout cas, allouer à la Comédie des dommages-intérêts? Mais, elle ne justifiait d'aucun préjudice. Dans ces conditions, sa demande devait être repoussée sur tous les chefs.

L'affaire vint devant le Tribunal civil à l'audience du 20 février. M^e^ Du Buit se présenta pour la Comédie-Française, et Me Waldeck-Rousseau pour M. Coquelin.

Me du Buit, qui prit la parole le premier, déclara qu'il ne pouvait pas y avoir de procès sur une question aussi simple, et qu'il ne plaiderait pas la cause de la Comédie, si l'adversaire, par l'étrangeté de sa défense, ne l'obligeait à réfuter un tel système d'argumentation,

M. Coquelin soutenait en effet, en premier lieu, qu'on ne pouvait lui interdire de jouer à Paris ou ailleurs, parce que la Comédie-Française n'avait pas été partie à l'arrêté ministériel de 1886 ; qu'elle était en conséquence sans qualité pour agir et irrecevable dans sa demande. Cet argument n'était pas sérieux, car la Société de la Comédie-Française était seule intéressée dans la mesure prise, le ministre n'étant là que comme un gérant, pour ainsi dire, et M. Coquelin, n'avait jamais eu d'autre titre que celui qui lui avait été conféré en 1864. Or, M. Coquelin avait bien su recevoir et sa pension et ses fonds

sociaux ; la Société avait pu les lui payer et elle ne serait pas recevable à faire valoir les droits résultant pour elle des contrats ? Ce n'était pas admissible.

M. Coquelin prétendait, en second lieu, que l'arrêté ministériel aurait été entaché d'excès de pouvoirs. Mais, pour le soutenir, il aurait fallu qu'il l'eût attaqué. Or, il s'était bien gardé de le faire, parce que, en cas de succès, l'arrêté fut tombé tout entier, remettant M. Coquelin dans la situation où il était auparavant et dans l'obligation ou de rester ou de partir sans recevoir de pension ou sa part de fonds sociaux.

Enfin, l'artiste s'en prenait au décret de Moscou, contraire, disait-il, à la liberté du travail, et qu'il prétendait abrogé. Abrogé ? Mais il oubliait que la loi sur la liberté du travail était de 1791 et que le décret de Moscou était de 1812. Il n'y avait pas d'abrogation possible. Y avait-il au moins violation de la loi ? Mais les cas de restriction à la liberté du travail étaient excessivement nombreux et fréquents, lorsque l'utilité générale le réclamait. Sur ce point encore, par conséquent, la défense de M. Coquelin ne paraissait pas à l'avocat devoir être accueillie.

Après la brillante plaidoirie de Me du Buit, Me Waldeck-Rousseau, avocat de M. Coquelin, prit la parole en ces termes :

« Messieurs,

« Je n'étonnerai personne en disant que la Comédie-Française a toutes les délicatesses : elle a compris l'embarras où je serais pour louer M. Coquelin comme il le mérite et par le prix auquel elle évalue sa concurrence, elle s'est chargée de montrer en quelle estime elle tient son grand talent.

« Elle avait réclamé, il y a quelques années à Mlle Plessy

100.000 francs de dommages-intérêts ; plus récemment, elle a réclamé à Mme Sarah Bernhardt 300.000 francs de dommages-intérêts. Mais le prix de toutes choses a visiblement augmenté, et c'est une rançon véritablement royale qu'elle attend de M. Coquelin.

« A peine avait-on appris que M. Coquelin allait paraître à la Renaissance, dans le rôle de Sosie, que le Comité — je parle de celui des Comédiens – s'assemble ; il agite les résolutions les plus extrêmes. On songe d'abord à nous dépêcher un exempt ; on se résout enfin à nous envoyer un huissier.... et non pas, Messieurs, celui des *Plaideurs* avec lequel M. Coquelin eut aisément pu s'entendre, mais un véritable huissier, porteur d'un véritable exploit et quel exploit !

« A la première infraction, sans plus ample démonstration d'un préjudice, M Coquelin perdra la pension de retraite dont le capital a été retenu sur les produits de son travail ; *item*, à la première représentation et sans qu'une seconde soit nécessaire, M. Coquelin devra restituer à la Comédie-Française les 204.184 fr. 30 qu'il a gagnés en vingt-sept années ; *item* chaque fois qu'il jouera, il devra verser à la Comédie-Française une bagatelle de 1.000 francs !

« Telles sont les décisions du Conseil, et l'occasion eût été belle pour Ruy-Blas, s'il y eût pris part, de s'écrier : « Bon appétit, Messieurs ! »

« Ainsi, M. Coquelin dépouillé de ce qui est le gain de sa vie tout entière, du capital de sa pension et de ses revenus, obligé de payer 1.000 francs par représentation, c'est-à-dire une somme infiniment supérieure à celle qu'il peut obtenir, n'aura plus d'autre ressource que ce droit des pauvres qu'il a si longtemps contribué à grossir. »

L'avocat montrait ensuite que la demande de la Comédie-Française aboutissait à spolier M. Coquelin des économies réalisées par lui sur son traitement. D'ailleurs un point important devait être éclairci : M. Coquelin était-il ce que l'article 12 du décret de Moscou appelle « un Comédien

qui a été retenu »? Si l'artiste avait été retenu de force dans les liens de son engagement, il serait dans la même situation que M[mes] Plessy et Sarah Bernhardt et on pourrait invoquer ces précédents. Mais M. Coquelin avait été autorisé à se retirer de la Société ; il était manifeste alors qu'il avait rempli vis-à-vis d'elle tout son engagement. D'ailleurs, disait-il :

« La Comédie-Française ne prétend pas que M. Coquelin doive jouer pour elle, elle ne prétend pas qu'il soit resté vis-à-vis d'elle dans les liens d'un contrat qui l'oblige à paraître sur sa scène ; elle ne prétend point qu'il lui doive six mois ou six années de service. Il n'est plus à elle, mais elle soutient qu'il ne doit être à personne. Le décret de Moscou lui a imposé des vœux perpétuels, une allégeance indélébile ; esclave de ce nouveau fief, il a bien conquis le droit au repos, mais il a perdu le droit au travail ! »

M[e] Waldeck-Rousseau développait alors magistralement les trois chefs de la défense que nous avons énumérés plus haut ; à savoir : 1° que la Comédie-Française était sans qualité pour agir ; 2° que le Tribunal était incompétent pour connaître de l'appréciation de l'arrêté ministériel de 1886 ; et 3° que l'article 85 du décret de Moscou était abrogé par le décret de 1864 sur la liberté des théâtres. Il insistait surtout sur cette dernière fin de non-recevoir, montrant que le décret de Moscou et son article 85 en particulier appartenaient à un régime administratif spécial institué par Napoléon et qui aujourd'hui avait complètement disparu.

Enfin, abordant la question des dommages-intérêts, l'avocat prétendait qu'il ne pouvait en être dû, car la Comédie ne justifiait d'aucun préjudice. Il terminait alors

en regrettant que ce procès n'eût pas eu une solution pacifique, qui eût été certainement la meilleure. L'administrateur, disait-il, eût sans doute préféré cela, mais c'était un administrateur constitutionnel ; lui aussi avait un Parlement et ce devait être un terrible Parlement que celui où s'assemblaient des hommes habitués à exprimer les fureurs d'un Oreste, les noirs desseins d'un Narcisse, ou l'inflexible cruauté d'un Agamemnon !

Et regrettant en quelque sorte les sévérités qu'il avait été obligé d'avoir pour les Comédiens qui lui avaient fait passer, et lui feraient sans doute passer encore, de si agréables moments, l'illustre avocat ne pouvait s'empêcher de dire en terminant :

« Je ne voudrais pas les attrister en rien, il en est beaucoup dont le talent éprouvé commande l'estime. On ne plaide pas sans regret contre la maison de Molière ; nous sommes tous un peu ses obligés Il faut plaindre beaucoup ceux qui ne lui devraient pas leurs plaisirs les plus délicats. Grâce à elle et par elle seulement, nous connaissons un peu notre théâtre classique, et les grands écrivains qui n'avaient été que l'effroi de nos jeunes mémoires sont devenus la joie de nos esprits. Elle est comme un autre Louvre où se conservent les chefs-d'œuvre du passé, mais où, par le prestige du théâtre, ils retrouvent chaque soir l'étincelle de vie qui les ranime et qui les fait palpiter sous nos yeux.

« Renvoyez donc ces excellents interprètes à leurs travaux, à leurs études, à leurs rôles ; ils ne subiront aucun dommage d'avoir succombé au Palais, car ils ne manqueront point de triompher à la Comédie. »

M. Seligman, substitut du Procureur de la République, donna alors ses conclusions dans l'affaire. Il expliqua que ce qui faisait l'anomalie de l'organisation de la Comédie-Française régie par des actes notariés, des décrets et des

arrêtés ministériels, c'était qu'elle venait de l'Ancien régime. M. Coquelin soutenait que l'article 85 du décret de Moscou n'avait que le caractère d'une simple mesure de police. Cependant le règlement de nivôse an XI stipulait déjà dans son article 39 « l'interdiction au sociétaire retiré de reparaître au théâtre. » Cette interdiction prononcée en l'an XI n'était donc pas le corollaire d'un régime inauguré en 1806 et 1807 ! D'autre part le décret de 1864 ne s'appliquait pas à la Comédie-Française. En effet, on voyait dans son article 7 que « les directeurs de théâtres, *autres que les théâtres subventionnés*, sont, etc. ». Le régime de liberté n'était donc pas institué pour la Comédie-Française, théâtre subventionné ! D'ailleurs, dans des cas de ce genre, on s'était toujours, avant 1864, adressé aux tribunaux et non au ministre. Il ne s'agissait donc pas ici d'une mesure de police, mais d'un acte touchant au pacte social. L'interdiction de jouer était dès lors contractuelle.

D'ailleurs, même si on admettait que cette interdiction eût le caractère de règlement de police, la Comédie aurait encore qualité pour la faire respecter, si son intérêt y était engagé, et ce, conformément à l'article 1382 du Code civil ; car ce serait alors l'action résultant du préjudice subi par la violation d'un engagement. Le Tribunal devait donc accueillir à tous les points de vue les prétentions de la Comédie-Française.

Cependant le substitut estimait que la demande du Théâtre-Français était exagérée, que la Comédie n'avait pas besoin de tout cela pour se protéger de la concurrence et que les sévérités du décret de Moscou n'étaient plus en harmonie avec les temps modernes. D'ailleurs, la Comédie, d'après lui, valait surtout par ses traditions et son ensemble admirable, et un de ses grands artistes isolé

ne ferait plus éprouver aux spectateurs le même plaisir sans mélange, il ne remporterait plus le même succès.

Au reste, le système de restitution, que la Comédie-Française demandait qu'on appliquât, était choquant. En effet, la pénalité était d'autant plus forte que les services rendus à la société avaient été plus longs et plus grands. Les fonds de retenue et la pension étaient acquis à l'artiste en vertu de son contrat originaire de 1864 ; ils étaient la rémunération des services par lui rendus ; l'engagement de ne plus jouer n'avait pas ouvert un droit qui était acquis auparavant ; par conséquent le manquement à cette obligation ne pouvait entraîner qu'une condamnation à des dommages-intérêts.

Cette manière d'envisager le procès nous paraît très sage et très exacte. La Comédie-Française aurait dû demander en effet des dommages-intérêts et non la restitution de sommes qui avaient été légalement et définitivement acquises par M. Coquelin. C'est d'ailleurs ce que le Tribunal estima.

Par jugement du 14 mars 1895, en effet, il décida que le décret du 6 janvier 1864 n'avait porté aucune atteinte au contrat passé entre les parties, et à l'interdiction qui résultait, pour Coquelin au profit de la Société demanderesse, tant desdites conventions que des décrets qui y avaient été incorporés par la libre volonté des contractants et qui en faisaient partie intégrante, — et faisait en conséquence défense à M. Coquelin de jouer sur aucun théâtre de Paris sans l'autorisation du ministre des Beaux-Arts. Faute par lui d'obéir à cette injonction, il le condamnait à 500 francs de dommages-intérêts par chacune des infractions qu'il commettrait, jusqu'à concurrence des

trente premières représentations, passé lesquelles il serait de nouveau fait droit par le Tribunal.

Cette décision n'ordonnait donc aucune restitution par M. Coquelin de ses fonds sociaux. C'est que le Tribunal considéra que l'obligation de ne pas jouer était un accessoire du contrat et qu'on ne pouvait annuler, à raison de l'inexécution survenant sur un point accessoire et par cela seul qu'une unique infraction aurait été commise, une convention qui, pour la majeure et la plus importante partie, avait reçu sa pleine exécution ; qu'enfin, il serait contraire à toute justice que ces avantages acquis, au prix de plus de vingt-cinq ans de travail, pûssent lui être enlevés à raison de ce qu'il aurait, ne fût-ce qu'une fois, manqué à l'obligation secondaire que le contrat lui imposait et qui n'avait pas été déterminante pour la société en faveur de laquelle elle avait été stipulée.

Mais pour arriver à ce résultat, le Tribunal avait dû repousser les fins de non-recevoir opposées par M. Coquelin.

Sur la recevabilité de la demande, il déclara que, par l'effet même de l'engagement pris librement et en toute connaissance de cause, le 22 janvier 1864, par M. Coquelin envers la société des Comédiens-Français, qui était dûment représentée à l'acte par son administrateur, les décrets et règlements du 27 avril 1850 et du 19 novembre 1859 avaient été incorporés au pacte social, dont ils faisaient par suite partie intégrante ; qu'ils étaient ainsi devenus la loi contractuelle des parties, aussi bien que les actes constitutifs de la société du 27 germinal an XII et du 17 octobre 1816, qu'ils avaient eu pour but et pour effet de compléter ; que dès lors, la société demanderesse qui avait été partie au contrat, avait incontestablement le

droit d'en invoquer les prescriptions, puisque celles-ci avaient créé un droit à son profit ; qu'elle avait un intérêt évident, au point de vue moral et artistique, aussi bien qu'au point de vue pécuniaire, à s'opposer à ce que l'un de ses anciens membres tentât de se soustraire à l'engagement formel qu'il avait pris envers elle comme contre-partie des avantages qu'elle lui accordait de son côté et lui fît une concurrence qu'il s'était interdite à lui-même.

Sur la compétence, le tribunal distinguait entre l'interdiction de jouer sur les théâtres de Paris et celle de jouer sur les théâtres des départements. C'est qu'en effet l'interdiction de jouer à Paris était portée par le décret de 1859 qui faisait partie intégrante du contrat et dès lors le tribunal était compétent puisqu'il ne s'agissait que de l'exécution d'une convention synallagmatique. Au contraire, l'interdiction de jouer dans les départements résultait de l'arrêté ministériel du 7 octobre 1886. Or, l'appréciation de cet acte administratif échappant au Tribunal, celui-ci était incompétent pour décider sur cette interdiction. Aussi, comme nous l'avons vu, le jugement ne portait que l'interdiction de jouer à Paris. Le tribunal se déclarait donc incompétent en ce qui touchait cet arrêté ministériel et disait qu'il ne lui appartenait pas d'interpréter ou apprécier cet acte administratif, ni d'y ajouter une sanction qu'il ne contenait pas.

Enfin, sur la question de l'abrogation de l'article 85 du décret de Moscou, le Tribunal déclarait qu'il était sans intérêt de la résoudre, puisque cet article était visé par l'arrêté ministériel dont l'appréciation lui échappait. Au contraire, l'interprétation de l'article 14 du décret de 1850 était de sa compétence, puisque cet article avait été inséré dans le contrat.

Cependant, sur l'appel interjeté par M. Coquelin, la Comédie-Française fit un appel incident de cette décision, tendant à obtenir l'extension de l'interdiction à la province. Par arrêt du 21 avril 1896, M. Coquelin fut débouté de sa demande et la Comédie-Française triompha sur son appel incident. Les juges de la Cour d'appel estimèrent, en effet, que le décret de Moscou et son article 85 faisaient comme le décret de 1850 partie intégrante du contrat, que l'article 85 du décret-loi de 1812 n'avait pu être légalement abrogé et ne l'avait point été en fait par l'article 14 du décret de 1850 rendu à cette date par le Chef du Pouvoir exécutif, sous l'empire d'une constitution qui ne l'avait point investi de la puissance législative ; qu'au surplus l'article 14 du décret de 1850 ne s'appliquait pas exactement au cas de M. Coquelin qui avait été préalablement mis en demeure par le Ministre de continuer à faire partie de la Société.

La Cour considérait en outre que si l'on tenait l'interdiction prononcée comme étant l'application du décret de mise à la retraite du 7 octobre 1886, il était à remarquer que ce traité était clair et précis et ne prêtait à aucune ambiguïté ; qu'il n'avait pas besoin d'être interprété ; qu'il avait été exécuté par M. Coquelin dans toutes les parties qui lui étaient personnelles ; que dès lors la justice ordinaire était compétente pour faire l'application dudit décret à l'artiste qui ne l'avait point attaqué, et de prononcer contre lui l'interdiction qu'il renfermait de ne paraître sur aucun théâtre soit de Paris soit des départements.

En conséquence, l'arrêt de la Cour confirmait le jugement du tribunal, étendait l'interdiction de jouer à la province, et disait que l'astreinte de 500 francs par re-

présentation ne commencerait à courir que du jour de l'arrêt (1).

L'artiste ne tint aucun compte de cette décision et continua ses représentations à la Porte-Saint-Martin. Mais quand il eut joué trente fois *Thermidor*, la Comédie-Française introduisit devant la Cour une demande tendant : 1° à ce que l'astreinte de 15.000 francs fût déclarée acquise à la Société des Comédiens-Français au 17 mai 1896 ; 2° à ce que M. Coquelin fût condamné à 600 francs pour chacune des vingt et une contraventions qui avait été relevées à sa charge depuis la trentième ; 3° à ce qu'il fût soumis à une astreinte de 1.000 francs pour chaque nouvelle contravention dans l'avenir. Me du Buit plaida pour la Comédie-Française et M. Coquelin ne fit pas présenter d'avocat ; il se borna aux conclusions de son avoué.

La Cour, par arrêt du 7 juillet 1896, accorda à la Comédie-Française les 15.000 francs et les 12.500 francs

(1) Cette affaire fit beaucoup de bruit et couler beaucoup d'encre. Elle excita même la verve des rimeurs, ainsi qu'en témoigne une petite pièce ingénieuse et comique, bâtie sur le canevas du fameux morceau de *la Fille de Roland*, et dont voici un extrait :

> « La France dans ce siècle eut deux très grands comiques,
> Deux lascars, nés tous deux au même patelin,
> Dont les lauriers, ma foi, me semblent identiques.
> L'un a pour nom Cadet et l'autre Coquelin.
>
> . . . .
>
> La même joie, hélas ! ne leur est pas donnée :
> Cadet est fier et libre et ses succès sont francs,
> Mais Coquelin s'est vu condamner, par journée,
> A payer — quelle amende amère — cinq cents francs.
> Condamné, Coquelin !... Toute la France en pleure,
> Mais ça va s'arranger (on le dit si malin),
> Et la France attendant quelque pièce meilleure,
> Aime d'un même amour Cadet et Coquelin. »

demandés par elle. Elle fixa en outre à 1.000 francs le montant de l'astreinte par chaque contravention nouvelle jusqu'au nombre de trente, après quoi il serait de nouveau fait droit par la Cour (1). Ce qui n'empêche pas M. Coquelin de jouer encore, grâce, il est vrai, peut-être, à la magnanimité de la Comédie-Française qui considère l'exécution des condamnations qu'elle obtient comme une besogne indigne d'elle.

(1) *Gaz. des Trib.* 1895.31 janvier, 21,28 février, 7, 15 mars. 1896, 22, 30 avril, 1, 8 juillet.

COMÉDIE ET AUTEURS

Le décret de Moscou qui organisa complètement la Comédie-Française ne laissa pas de côté la question des rapports de la Comédie avec les auteurs. Il donna d'abord la fonction de recevoir les pièces, sous la surveillance du Commissaire spécial et l'autorité du Surintendant, au Comité. Puis il obligea les Comédiens à mettre tous les mois à la scène un grand ouvrage nouveau ou deux petits. Il n'apportait d'ailleurs pas d'innovations importantes en cette matière. L'arrêté *d'organisation* subsistait dans sa presque intégralité. Un règlement d'administration intérieure fut pris par Rémusat, préfet du Palais, le 4 septembre 1813, en exécution de ce décret. Le titre VI en fut entièrement consacré aux pièces nouvelles et aux auteurs.

Après la Restauration, comme les Premiers Gentilshommes de la Chambre étaient chargés de nouveau de la haute direction des théâtres royaux, l'un d'eux, le duc de Duras, rappela les Comédiens à l'exécution des règlements. Il se plaignit surtout qu'ils ne montaient pas assez de pièces nouvelles et qu'ils mécontentaient les auteurs. Puis des ordonnances de Louis XVIII, en date des 14 décembre 1816 et 18 mai 1822, vinrent apporter au décret de Moscou quelques modifications de détail. Enfin en 1825,

on fit, à la demande de quelques auteurs, un essai de quelques mois d'un Comité de lecture. Mais cette tentative ne fut pas couronnée de succès.

En 1828 et 1829, plusieurs projets relatifs à l'organisation d'un Comité de lecture échouèrent. En 1851 seulement, Léon Faucher, Ministre de l'Intérieur, institua un Comité mixte. Mais ce Comité composé de Comédiens et de six étrangers dont aucun n'était auteur dramatique, vit tomber à peu près toutes les pièces qui avaient obtenu ses suffrages. Devant cet échec, les membres externes cessèrent peu à peu de venir aux séances du Comité. Celui-ci fut alors suspendu par un arrêté de Fould du 8 novembre 1854, jusqu'à ce que le théâtre fût à jour avec les pièces reçues. Il n'a jamais fonctionné depuis.

En 1859, en présence des réclamations qui se produisaient depuis longtemps, le Ministre d'"État institua, par arrêté du 22 mars, une Commission chargée d'examiner la situation du Théâtre-Français. Sur le rapport remarquable de M. Édouard Thierry, un décret fut rendu le 19 novembre 1859, en la forme des règlements d'administration publique, modifiant l'article 72 du décret de Moscou.

La part d'auteur fut fixée, par ce décret, dans le produit brut des recettes à 15 0/0 par soirée, à répartir entre les ouvrages tant anciens que modernes faisant partie de la composition du spectacle. Mais les Auteurs et Comédiens peuvent faire toute autre convention de gré à gré, pourvu que les droits d'auteurs ne soient pas inférieurs aux 15 0/0 répartis. Avec ce système les auteurs touchent en réalité 16 fr. 50 0/0, puisqu'on prélève leur droit avant celui des hôpitaux, faveur que les administrateurs pourraient ne pas leur accorder.

Telle est la législation qui a régi, pendant le XIX[e] siècle, la Comédie-Française dans ses rapports avec les auteurs. Il nous reste à examiner maintenant les difficultés d'ordre juridique qui se sont élevées pour elle à ce sujet.

Tous les procès qui ont été faits par les auteurs à la Comédie-Française, dans le cours de cette dernière période, ont eu pour cause ce fait qu'une pièce, reçue par elle, n'était pas mise à la scène. Cette inexécution du contrat peut être due aux deux causes suivantes : 1° refus pur et simple par la Comédie de jouer la pièce reçue, sans doute parce qu'elle en a de meilleures et de plus fructueuses à représenter ; 2° impossibilité où elle est de donner la pièce, par suite de l'interdiction par la censure ou de l'absence d'autorisation du gouvernement. (Même hypothèse si la pièce vient à être interdite au cours des représentations.)

Dans les deux cas, il s'agit donc d'un refus par la Comédie-Française de jouer une pièce reçue. Mais alors que, dans l'un, ce refus est absolument injustifié, la force majeure le rend parfaitement légal dans l'autre. Examinons-les successivement et voyons comment les tribunaux se sont prononcés dans les différentes hypothèses qui leur ont été soumises.

* * *

La principale obligation de la Comédie-Française vis-à-vis de l'auteur d'un ouvrage reçu est évidemment de jouer cet ouvrage. Il ne lui a été remis que dans ce but ; d'ailleurs sa réception ne peut en avoir d'autre. Lorsqu'une pièce est reçue, en effet, à ce théâtre, il intervient entre la Comédie-Française d'une part, et l'auteur de

l'autre, une sorte de contrat tacite ayant la même force entre les parties qu'un traité dûment rédigé et signé, obligeant la Comédie-Française à jouer la pièce et l'auteur à ne pas la retirer. Ceci est conforme aux règlements du Théâtre-Français, auxquels celui-ci ne peut pas se soustraire, et qui, par le fait seul de la présentation de son ouvrage, ont été implicitement acceptés par l'auteur (1).

Malgré la simplicité et la sagesse de ces règles la Comédie-Française, soit par mauvaise volonté pour l'auteur avec lequel peut-être des difficultés s'élevèrent depuis la réception de la pièce (l'auteur n'était pas d'accord avec elle sur la mise en scène ; ou il porte dans l'intervalle un autre ouvrage à un autre théâtre), soit parce qu'elle éprouvait des regrets d'avoir reçu la pièce et qu'elle avait peur de subir un échec avec elle, ne craignit pas à plusieurs

(1) Ce droit incontestable d'un auteur de faire jouer une pièce reçue ne peut pas cependant s'exercer d'une façon absolue. Ainsi, il ne doit pas émettre la prétention que sa pièce soit jouée dès la réception. Il doit logiquement attendre son tour : les ouvrages admis avant le sien doivent le précéder suivant leur date, pour la représentation. Il peut même être obligé dans certains cas de laisser passer avant lui des ouvrages reçus postérieurement. Il est d'usage, en effet, d'accorder à certaines pièces, en considération de l'auteur, du sujet et du mérite de l'ouvrage, un rang privilégié que l'on appelle *tour de faveur* et qui a pour résultat de fixer la représentation avant celle des ouvrages déjà reçus. Cet usage a des limites fixées par les règlements. Ainsi, il ne peut être accordé par année qu'un certain nombre de tours de faveur et les causes, susceptibles d'y donner lieu, sont indiquées. Tant que la Comédie n'a point dépassé ces limites, l'auteur d'un ouvrage déjà reçu ne peut se plaindre des tours de faveur qui viennent retarder la représentation de sa pièce. Ainsi il n'est recevable à se pourvoir devant les tribunaux que quand son tour, y compris ceux de faveur régulièrement accordés, est arrivé, sans que le théâtre se soit mis en mesure de jouer son ouvrage. Jusque-là, en effet, toute demande devrait être écartée comme prématurée. (D'après Lacan et Paulmier. *Traité de législation et de jurisprudence des Théâtres*. Paris, 1853.)

reprises de laisser indéfiniment dans ses cartons un manuscrit qui y jaunissait et qui menaçait d'y périr. Ce triste sort fut réservé, vers 1820, à une pièce en quatre actes et en vers d'un poète nommé Dorvo.

Cette pièce avait été reçue par le comité de lecture de la Comédie-Française le 15 octobre 1819. L'auteur devait s'attendre à voir jouer son ouvrage sous un bref délai. Mais, après plusieurs années d'attente inutile, Dorvo, vaincu par le besoin, et désespérant d'obtenir la représentation prochaine de la pièce qui faisait son unique ressource, fut obligé de renoncer au séjour dispendieux de Paris, et d'aller se réfugier avec sa nombreuse famille dans le duché de Luxembourg, où sa femme possédait un petit coin de terre. Du fond de sa retraite l'auteur de l'*Envieux* réitérait ses sollicitations auprès du comité de la Comédie-Française. On lui écrivit alors, à la date du 14 mars 1826, qu'il avait tort de se plaindre, car *la Créole* de M. Andrieux, *le Sage soi-disant*, *l'Ennemi de soi-même*, *l'Esprit chagrin*, toutes pièces reçues avant l'*Envieux*, n'avaient pas encore été jouées. Dorvo se décida alors à recourir aux voies judiciaires. Il somma d'abord le comité d'administration d'avoir à jouer l'*Envieux* dont le tour était depuis longtemps arrivé. La Comédie garda le silence. M° Laterrade, avocat de Dorvo, proposa alors, dans le but d'éviter un procès, une entrevue aux Sociétaires. Mais ceux-ci l'ayant dédaigneusement refusée, une assignation leur fut immédiatement donnée devant le tribunal de commerce. L'affaire fut d'abord renvoyée devant M. Lemercier, académicien, comme arbitre rapporteur. Devant cet arbitre, les Comédiens offrirent de jouer la pièce de l'*Envieux*. En présence de cet offre, M. Lemercier déclara alors que cette solution

du procès, si elle n'était pas judiciairement la meilleure, était moralement acceptable et la plus conforme à l'intérêt des parties. L'affaire vint devant le Tribunal de commerce de la Seine le 21 décembre 1829. Me Laterrade, avocat de Dorvo, se levant au milieu d'une nombreuse et brillante assistance, prit la parole en ces termes :

« Messieurs, en venant soutenir devant vous contre les Sociétaires du Théâtre-Français, la cause d'un homme de lettres, pauvre, septuagénaire et infirme, que depuis dix années ces Messieurs n'ont pas rougi d'accabler d'humiliations et de dégoûts de toute espèce ; en venant, en un mot, plaider pour le pauvre contre le riche, pour le faible contre le fort, pour le mérite humble et modeste contre la morgue des très hauts et très puissants seigneurs de la Comédie-Française, je ne crains pas qu'aucune défaveur puisse s'attacher à l'accomplissement de mon ministère. En effet, Messieurs, si la cause de M. Dorvo est celle de l'équité et de la justice, n'est-ce pas aussi celle de tous les auteurs dramatiques qui, comme lui, voient chaque jour, d'anciens et honorables services récompensés par l'ingratitude et le mépris ! »

On voit à quel point les passions étaient déchaînées et quelle ampleur les avocats donnaient à l'affaire. Il faut remarquer d'ailleurs qu'il en a été ainsi presque chaque fois qu'il s'est agi d'un procès soutenu par un auteur dramatique à propos d'une pièce de théâtre. Car les difficultés, que ce genre de litige met en jeu, intéressent vivement, non seulement le monde spécial des lettres et du théâtre, mais aussi le grand public. Nous en avons eu déjà un exemple frappant dans l'agitation extrême créée à la fin de l'ancien régime par le différend de Beaumarchais et des Comédiens-Français. Nous en trouverons d'autres, aussi éclatants en raison de leur caractère politique, lorsque nous examinerons les procès

occasionnés par les sévérités souvent arbitraires de la censure.

L'avocat, après avoir demandé l'exécution du contrat tacite intervenu entre son client et la Comédie-Française, terminait par la lecture d'un fragment de dialogue en vers, composé par son client à cette occasion :

L'Ami

Je ne réponds qu'un mot à tous ces argumens:
Le théâtre est régi d'après des règlemens,
Et quand le roi lui-même y nomme un secrétaire....

L'Auteur

En effet, au besoin c'est un solide appui.....
Sans vouloir l'accuser, ni médire de lui,
Je dirais que je plains l'auteur jeune et novice,
Qui n'a que ce recours pour obtenir justice.
Le Commissaire!... Eh! mais, circonvenu, flatté,
Se souvient-il longtemps de son autorité ?
Peut-il se garantir des ruses des actrices,
Des détours cauteleux d'un pilier de coulisses ?
On scrute ses penchans, on assiège ses pas;
Toujours des rendez-vous, de somptueux repas...
Il aurait les vertus des sept sages de Grèce
Qu'il n'échapperait pas aux pièges qu'on lui dresse.
. . . .
Plus que jamais, la scène est un foyer d'intrigue,
Où règne la faveur, où triomphe la brigue,
Où le mérite obscur, proscrit, humilié,
Est au fat en crédit toujours sacrifié.

Puis il concluait à ce que la Comédie-Française fût condamnée à jouer, dans le délai de six semaines, la comédie de *l'Envieux*, à peine de payer 6.000 francs de

dommages et intérêts. Il demandait en outre une indemnité de 2.000 francs pour les retards apportés à la représentation de cette pièce.

« Satire en prose, satire en vers, s'écrie alors Mº Henri Nouguier, agréé de la Comédie-Française, tel est en deux mots le résumé de la plaidoirie que le tribunal vient d'entendre. On ne doit pas s'étonner de ce ton si nouveau dans les luttes judiciaires : l'adversaire a parlé sous l'influence et l'inspiration d'un poète et l'on se rappelle qu'Horace a dit : *genus irritabile vatum*. Mais la Comédie-Française, si souvent et si injustement attaquée, ne descendra point à se justifier de reproches qui n'ont pas le plus léger fondement. Les faits réfutent victorieusement les imputations qu'on s'est permises. » Suivant l'agréé, la comédie de l'*Envieux* est un ancien ouvrage qui a été joué et sifflé en 1799, lorsque la *Comédie-Française* était à l'Odéon. C'est par pure complaisance qu'on a reçu de nouveau une pièce, dont l'apparition malencontreuse avait été signalée par l'incendie qui dévora, pour la première fois. la salle du faubourg Saint-Germain. Mº Henri Nouguier affirme que l'*Envieux* ne fut reçu en 1819, que par suite des sollicitations de M. Picard, qui avait pris l'auteur sous sa protection et lui avait même procuré les moyens nécessaires pour établir un estaminet dans la rue de Tournon à l'enseigne des *Deux Philibert*. Puis il s'étonne que l'arbitre rapporteur dans cette affaire soit ce même M. Lemercier, dont quatre jours après sa sommation à la Comédie-Française, Dorvo implora l'amitié (1). Et pourtant, cet arbitre, malgré son antipathie

(1) Dorvo avait fait écrire par cet académicien une lettre dans laquelle il exposait la situation malheureuse et méritoire de son protégé.

connue contre la Comédie, ne peut pas s'empêcher de reconnaître que l'offre faite par elle doit être le dénouement invincible du procès. Le défenseur termine en réitérant, au nom du Théâtre-Français, l'offre de jouer l'*Envieux* dans le délai de deux mois à partir du jour où l'auteur aura fait la remise du manuscrit, distribué les rôles et les copies nécessaires aux acteurs et obtenu le *visa* ou le permis de la censure dramatique. L'agréé soutient que sous le mérite de ces offres et moyennant leur réalisation le demandeur doit être déclaré non recevable.

Puis sur une réplique de Me Laterrade, Me Henri Nouguier se lève de nouveau et demande à lire une pièce en vers, qui venait de lui être remise à l'instant même et qui avait pour objet de répondre à la satire de Dorvo. Le bruit court aussitôt que l'auteur de ce factum ingénieux est le comédien Samson. Voici cette pièce, qui obtint un légitime succès :

« N'attendez pas, Messieurs, un discours allongé
Des inutilités de l'exorde obligé.
Je n'emprunterai point, pour toucher l'auditoire,
Les secours mensongers du bel art oratoire.
Prononcé d'un air humble et révérencieux,
Un exorde est fort beau, mais des faits valent mieux.
Jadis, vous le savez, Thalie et Melpomène
Fixèrent leur séjour sur la rive lointaine,
Qui de maint directeur trompe l'avide espoir,
Où l'un d'eux s'enrichit, en offrant chaque soir,
Un merveilleux contraste au public en extase :
Les chants de Rossini, les vers de Castil-Blaze.
Au sein de l'*Odéon*, si fécond en revers,
Naquit un *Envieux*, en cinq actes, en vers,
Enfant du sieur Dorvo, son seul titre à la gloire :
Le public y bâilla, si l'on en croit l'histoire.
Fait sur le moule usé des pièces de jadis,

L'ouvrage n'était point de ces drames hardis
Qu'à grand coups de sifflet le parterre repousse;
Non, l'Envieux tomba, mais sa chute fut douce.
L'auteur était, dit-on, correct, mais assommant :
Il ennuyait son monde assez classiquement;
Et comme le corbeau de ce bon La Fontaine,
Chacun, en s'en allant, disait : *Qu'on m'y reprenne !* .
Notre théâtre, alors, était fort malheureux;
C'est de même, à présent... Un incendie affreux
Le détruisit... La troupe au loin fut dispersée...
Pauvres comédiens !..... Une douce pensée
Venait seule alléger ce désastre nouveau :
Ils ne rejoueraient plus la pièce de Dorvo.
Ils se trompaient... . Des jours de bonheur et de gloire
Chassaient des maux passés l'importune mémoire,
Lorsque le Comité, pris d'un effroi soudain,
Voit arriver Dorvo, son manuscrit en main.
Non, du feu roi Ninus l'ombre pâle et sanglante
Cause à Sémiramis une moindre épouvante.
Il fallut derechef entendre l'*Envieux*,
C'était bien dur !..... L'auteur était souffrant et vieux,
Et voulant lui donner une preuve d'estime,
L'ouvrage fut reçu d'un sommeil unanime.
Funeste complaisance !.... on l'avait oublié ;
Mais d'un auteur reçu le cœur est sans pitié;
Il veut être joué. Les acteurs ont beau faire,
A ce fatal devoir rien ne les peut soustraire;
On doit représenter l'ouvrage s'il est bon,
Et s'il semble mauvais, pourquoi le reçut-on?
Voilà ce qu'on nous dit..... L'embarras est extrême.
Qu'opposer, en effet, à ce pressant dilemme ?
Il n'est que deux partis, ou jouer, ou payer.
Jadis la Comédie eût choisi le dernier.
Alors, sans nul travail, s'emplissait notre caisse ;
Les temps sont bien changés! Le public nous délaisse;
L'aimable vaudeville avec ses gais refrains,
Détrône maintenant les fiers alexandrins.
Des beaux esprits du jour la risible éloquence

Traite nos grands auteurs avec irrévérence;
Molière, passe encore; ils l'estiment assez ;
Mais Corneille, Racine et Voltaire .... enfoncés !
Ceux pour qui le comique et l esprit ont des charmes,
Préfèrent à Régnard l'auteur des *Bons Gendarmes*.
L'éléphant vit en nous d'infortunés rivaux
Et l'hyène de Martin fait tort à nos rivaux.....
Aussi notre caissier est d'avis que l'on joue;
Et quand, pour ce soufflet, nous tendons notre joue,
L'implacable Dorvo, pour mieux venger ses droits,
Veut qu'on le représente et le paye à la fois.
Il implore pour nous un sort doublement triste !
Minima de malis, a dit le fabuliste;
Dorvo pense autrement; et, dans son noir courroux,
La boîte de Pandore est ouverte sur nous.
Que par vos mains, Messieurs, elle soit refermée !
Vous n'adjugerez point la somme réclamée;
Nous reçumes sa pièce en amis complaisants :
Devons-nous pour ce tort payer deux mille francs?
C'est assez de montrer sur la scène française
Un ouvrage tombé vers l'an quatre-vingt-seize :
Peut-on nous imposer des dommages plus forts;
Et n'est-ce pas enfin être contraints *par corps?*
Juste, comme sa sœur, la Thémis du commerce,
Pesant les argumens de la partie adverse,
Saura la débouter de ses prétentions :
J'ai dit et je persiste en nos conclusions (1).

Sur cette spirituelle plaidoirie, le tribunal se retira pour délibérer et rendit immédiatement le jugement suivant:

(1) La satire de Dorvo contre la Comédie-Française ne fut communiquée que le samedi soir au Comité. Or, comme la lecture de ce factum eut lieu le lundi au Tribunal de Commerce, il a été composé pendant la journée du dimanche.

En ce qui touche la demande principale :

Attendu que la pièce en cinq actes et en vers, intitulée *l'Envieux*, a été reçue en 1819 et inscrite au Répertoire, pour être jouée à son tour de rôle ;

Attendu que d'après les règlemens qui régissent la Comédie-Française, l'admission d'une pièce forme un contrat réciproque entre l'auteur et le Comité d'administration ; qu'ainsi le sieur Dorvo devait s'attendre à voir jouer son ouvrage sous un bref délai ;

Attendu qu'il ne peut appartenir à une administration théâtrale de priver indéfiniment un auteur des bénéfices auxquels sa pièce peut donner lieu.

Par ces motifs, le Tribunal donne acte à la Comédie Française des offres par elles faites ; la condamne à peine de 3.000 fr. de dommages-intérêts à jouer *l'Envieux* dans les six semaines de la distribution des rôles et depuis l'époque où le manuscrit lui a été remis dûment revêtu du visa de la censure dramatique ;

Sur la demande en 2.000 francs de dommages-intérêts.

Attendu qu'elle n'a pas été formée en même temps que l'action principale ;

Le Tribunal dit qu'il n'y a lieu de statuer ; dépens partagés entre les parties (1).

Ce jugement consacrait ainsi un principe qui n'était ni controversable, ni controversé, à savoir que la Comédie est obligée de jouer une pièce reçue par elle. Il impliquait en outre qu'elle est obligée de la jouer dans les délais normaux. Pour sanctionner ce principe, il prononçait dès à présent une condamnation contre la Comédie pour le cas où elle n'exécuterait pas le jugement dans un délai donné. Le Tribunal considérait, en effet, qu'il ne pouvait forcer la Comédie à jouer cette pièce, l'obligation de jouer étant une obligation de faire et ne pouvant se résoudre en cas

(1) *Gaz. des Trib.* 1829, 23 mai, 6 juin, 21, 22 décembre.

d'inexécution que par des dommages-intérêts : *Nemo praecise potest cogi ad factum.*

Que faut-il penser de cette décision ? Etait-ce une bonne manière de procéder que de donner ainsi, en somme, à la Comédie-Française un moyen de se soustraire à bon compte aux obligations qu'elle avait souscrites ? Nous ne le croyons pas. Il faut reconnaître, en effet, tout d'abord, que les trois mille francs de dommages-intérêts portés au jugement, constituaient, même en tenant compte de la différence entre la valeur de l'argent à cette époque et celle qu'il a aujourd'hui, une somme véritablement bien modique (1), et nous sommes étonnés que la Comédie n'ait pas usé immédiatement de ce moyen de se dédire à bon marché, surtout, si comme elle le prétendait, la pièce n'était susceptible d'aucun succès et ne devait, en fait de produit, ne donner lieu qu'à des frais. Mais de plus, et même en admettant que l'indemnité ait été calculée d'une façon rigoureusement équitable, qu'elle ait correspondu exactement à la perte pécuniaire subie par l'auteur ou plutôt au chiffre des bénéfices qu'il aurait réalisés si la pièce avait été jouée (résultat d'ailleurs impossible à obtenir, car, comment déterminer à l'avance quel succès obtiendra telle pièce devant le public et quel sera le nombre de ses représentations ?), celui-ci ne serait pas encore complètement indemnisé. Car, à côté de la perte pécuniaire, susceptible d'être évaluée en argent, au moins en théorie, il y a la perte morale déterminée par la foule des avantages de toutes sortes, présents et à venir, que peut-être la pièce allait rapporter à son auteur, et à laquelle il est impossible,

(1) Aujourd'hui lorsque la Comédie désire ne pas jouer une pièce reçue, elle offre à l'auteur six mille francs de dommages-intérêts. Il arrive fréquemment que cette somme est acceptée par l'intéressé.

même théoriquement, d'assigner une valeur vénale quelconque. En effet, l'auteur dramatique ne cherche pas seulement, en faisant représenter son œuvre, un bénéfice pécuniaire immédiat, mais aussi, et cela est souvent très important, à rehausser sa réputation d'écrivain, à se faire un nom dans les Lettres, ce qui lui permettra, entre autres avantages, de faire recevoir à l'avenir ses pièces plus aisément, de passer avec les directeurs de théâtre des traités plus avantageux, ou encore d'occuper une situation enviée, d'arriver enfin aux honneurs et peut-être à la gloire.

En un mot, il est presque impossible d'indemniser pécuniairement, d'une façon équitable, un auteur qui ne peut se faire représenter. Pour fixer l'indemnité, il y a, en effet, à tenir compte d'une trop grande multiplicité d'éléments, qui rend, d'une part, la précision trop difficile et qui, d'autre part, aurait pour résultat de faire prononcer par les tribunaux des condamnations trop élevées. Par conséquent, la méthode adoptée par le Tribunal de Commerce de la Seine dans le jugement qui précède est défectueuse, puisqu'elle aboutit à une fixation des dommages-intérêts absolument arbitraire et incomplète : le juge ne tient, en effet, qu'un compte, forcément très inexact, des avantages pécuniaires dont l'auteur a été privé, et n'en tient aucun de cet élément tout moral que nous indiquions tout à l'heure, par la simple raison qu'il échappe fatalement à toute espèce d'évaluation.

Ce qu'il faut donc pour l'auteur, ce n'est pas une somme déterminée par la fantaisie des juges, c'est que son œuvre soit jouée. Pour lui, rien ne peut remplacer cela. Les tribunaux doivent donc s'efforcer d'atteindre ce but. Ils l'ont, à la fin, compris, et depuis plus de soixante ans ils ont adopté, d'une façon qui n'est malheureusement pas

assez générale, mais qui se répand de plus en plus, un moyen ingénieux qui consiste, sinon à forcer le directeur de théâtre à jouer une pièce, ce qui est matériellement impossible, du moins à le mettre dans une situation telle, qu'il aimera presque toujours mieux mettre l'ouvrage à la scène que d'encourir les condamnations prononcées contre lui : c'est le procédé des astreintes comminatoires. Cet instrument de coercition, dont les tribunaux usent aujourd'hui souvent pour obtenir d'une façon indirecte l'exécution d'une obligation de faire, consiste, en cette matière, à obliger un théâtre à jouer une pièce dans un délai donné, et, faute par lui de satisfaire au jugement qui crée pour lui cette obligation, à le condamner dès à présent à payer à l'auteur une somme très élevée par chaque jour de retard apporté à l'exécution. Ce moyen de contrainte est excellent ; car le théâtre se trouve alors placé entre deux maux, dont il choisira presque certainement le moindre, qui est de jouer la pièce, l'autre devant fatalement entraîner sa ruine. C'est ce parti que prit déjà, il est vrai, la Comédie-Française dans le procès Dorvo, où il n'y avait qu'une faible condamnation globale prononcée contre elle et aucune astreinte. Mais il est probable qu'aujourd'hui, elle n'hésiterait pas à payer la somme de 3.000 francs pour se libérer de l'obligation de jouer une pièce qui lui déplairait et qu'elle n'aurait reçue, soi-disant, que par charité. Ce serait alors l'auteur qui se trouverait sacrifié, or ce résultat serait profondément injuste.

Le système des astreintes a été inauguré pour la Comédie-Française dans l'affaire Laverpillère. Par jugement du 4 septembre 1832, le Tribunal de Commerce de la Seine condamnait ce théâtre à jouer dans un délai de trois mois la comédie en trois actes et en vers de Laverpillère, inti-

tulée : *Le Sage soi-disant* et reçue depuis l'année 1817. Le Tribunal décidait, en outre, que la pièce serait représentée dans l'état où elle existait à la date du 27 novembre 1831, jour où le Comité d'administration du théâtre prit l'engagement formel de mettre *Le Sage soi-disant* à l'étude dans la première quinzaine de mars 1832, et que, si la représentation n'avait pas lieu dans le délai fixé, la Comédie-Française paierait cent francs de dommages-intérêts par chaque jour de retard. Le théâtre avait résisté de toutes ses forces à donner la première représentation, parce que la pièce renfermait une foule de traits mordants contre le ministère. Le Comité d'Administration avait soutenu que, depuis la réception de l'ouvrage en 1817, Laverpillère avait fait des changements tellement considérables qu'il n'était plus possible de reconnaître *Le Sage soi-disant* de cette époque, qu'il y avait, en conséquence, nécessité de soumettre la pièce à une seconde lecture. Mais le tribunal pensa que la promesse du 27 novembre 1831 impliquait de la part du Comité approbation positive des changements faits jusqu'à ce jour et que si les parties ne pouvaient se mettre d'accord sur les changements ultérieurement faits ou sur les modifications qu'il convenait de faire, ces derniers changements seraient considérés comme non avenus (1).

Ce succès de l'auteur ne lui attira pas les bonnes grâces de la Comédie-Française et il dut l'actionner à nouveau pour obtenir qu'elle jouât les pièces qu'il avait antérieurement fait recevoir. Il en fut ainsi de la pièce *Les deux Mahométans*, comédie en trois actes, reçue en 1822. Les répétitions eurent lieu; mais Michelot, chargé du rôle

(1) *Gaz. des Trib.* 1832, 5 septembre.

principal, conseilla à l'auteur, en son nom et au nom des autres acteurs de cette pièce, de la réduire en un acte. L'auteur suivit ce conseil et reproduisit *Les deux Mahométans* en un acte. Il est vrai que, cette fois, il les avait appelés *Les deux Ottomans*, et, de fait, s'agissant de deux turcs, cette appellation était plus exacte que celle des *deux mahométans*. Ce ne fut pas sans doute un motif pour les sociétaires du Théâtre-Français, de refuser de jouer Laverpillère; ce qu'ils alléguaient c'est que la pièce n'était plus la même que celle qu'ils avaient reçue et qu'il fallait une nouvelle lecture; ce qu'il y a de certain, c'est qu'en 1833, la pièce était encore dans les cartons et que Laverpillère pour l'en tirer eut recours aux huissiers et au Tribunal de Commerce. Le Tribunal renvoya les plaideurs devant un arbitre-rapporteur, qui pensa que le refus des Comédiens n'était pas motivé et que la réduction du drame à un cadre moins étendu ne pouvait être qu'à l'avantage de la pièce.

Le Tribunal de Commerce fut du même avis que l'arbitre et décida qu'il n'y avait pas lieu à une nouvelle lecture devant le Comité, qu'en conséquence la pièce serait jouée dans le délai d'un mois, à peine de 50 francs par jour de retard.

Sur l'appel interjeté par M. Jouslin de Lasalle alors directeur du Théâtre-Français, son avocat, Me Delangle, exposa que déjà Laverpillère avait créé et mis au théâtre un certain *Sophiste* qui n'avait été joué que par ordre de justice, mais que l'arrêt n'ayant pas ordonné en même temps que la pièce fût applaudie, elle n'eut que cinq ou six représentations qui produisirent chacune 150 francs, ou à peu près, c'est-à-dire, ce qu'on appelle un succès d'estime. On pouvait donc se défier de M. Laverpillère;

mais enfin ses *Deux Mahométans* avaient été reçus en trois actes ; le Comité n'avait pas demandé la réduction en un acte ; l'auteur ne devait pas écouter les conseils individuels de M. Michelot, qui était bien aise de se débarrasser poliment du rôle principal. M. Laverpillère a retiré son ouvrage et il produit depuis *Deux Ottomans* en un acte : ce n'est pas là l'ouvrage qu'avait reçu la Comédie : elle a le droit d'exiger une nouvelle lecture. D'un autre côté la caisse est dans un théâtre un thermomètre qui mérite d'être consulté. S'il y a quelque danger d'en diminuer le produit, il n'y a pas à balancer, il faut laisser là l'ouvrage ; de là la nécessité de laisser aux Comédiens, par la lecture au comité, l'appréciation de ce qui convient en pareil cas. Or dans les *Mahométans* de M. Laverpillère les allusions sont en grand nombre ; la politique occupe une certaine place. Serait-il naturel que l'on offrît au public l'occasion de saisir certaines de ces allusions contre tel ou tel ministre, par exemple contre celui qui paie au théâtre une subvention, qu'il peut diminuer ou retrancher tout à fait? Il est clair que ce serait conseiller le suicide au directeur.

Sur cette plaidoirie, Laverpillère présent à l'audience se leva pour donner lecture de deux lettres qui justifiaient le conseil qu'il prétendait avoir reçu de réduire la pièce en un acte. Puis sur la demande du président s'il persistait à se refuser à une nouvelle lecture, il répondit : « Sans contredit, ce serait consentir de ma part à être égorgé. » La Cour confirma alors le jugement du Tribunal de Commerce, mais en décidant toutefois qu'une nouvelle lecture devrait avoir lieu au comité, à moins que le directeur ne préférât jouer la pièce en trois actes telle qu'elle avait été reçue.

La pièce fut jouée une première fois dans toute la pureté du second manuscrit. Sur ces entrefaites, le ministre de l'Intérieur exigea la suppression de quelques passages. La seconde représentation eut lieu avec les passages supprimés. Laverpillère assigna alors la Comédie-Française devant le Tribunal de Commerce en 2.000 francs de dommages-intérêts. M. Jouslin de Lasalle, directeur du théâtre, appela en garantie le ministre qui avait imposé les suppressions dont se plaignait l'auteur.

Me Henri Nouguier, agréé de la Comédie-Française, fit observer que le Tribunal de Commerce avait épuisé sa juridiction en ordonnant de jouer la pièce telle que l'avait conçue l'auteur; que la question de savoir si cette pièce était jouée, comme l'avait entendu le jugement, était une question d'exécution, qui ne pouvait être résolue que par le Tribunal civil. Le défenseur déclina en conséquence la compétence de la justice commerciale.

Me Amédée Lefebvre, pour Laverpillère, répondit que le Tribunal de Commerce n'avait pas à s'occuper de l'exéeution de son jugement, mais qu'il s'agissait uniquement de savoir si le demandeur avait droit ou non à des dommages-intérêts contre la Comédie, qui n'avait pas joué la pièce comme il l'avait donnée et que l'affirmative n'était pas susceptible d'une difficulté sérieuse.

Quant au ministre appelé en garantie, il fit défaut.

Le tribunal rendit alors le jugement suivant :

« Attendu qu'il ne s'agit pas de connaître l'exécution du jugement précédemment rendu par le Tribunal de Commerce, confirmé par arrêt de la Cour Royale, ni de prononcer sur des empêchements qui auraient été apportés régulièrement par l'administration à la représentation de l'ouvrage; mais seulement de statuer sur le tort que le Directeur du Théâtre-Français

aurait pu faire à l'auteur par des suppressions de passage ***sur lesquelles l'auteur aurait dû être consulté,*** car il aurait pu lui convenir de retirer sa pièce plutôt que de la faire représenter sans les passages supprimés.

Par ces motifs, rejette le moyen d'incompétence proposé, et appréciant le tort causé à Laverpillère le fixe à la somme de 100 francs; condamne la Comédie-Française à lui payer ladite somme.

Et la condamne en tous les dépens.

Les mêmes condamnations furent également prononcées contre le ministre défaillant (1).

Un autre procès du même ordre fut fait à la Comédie-Française par Vanderburck à propos de sa pièce de *Jacques II*. Comme un grand nombre de ses sœurs, cette pièce jaunissait tristement dans les casiers de la Comédie, quand, un beau jour, son auteur, las d'attendre, actionna le directeur devant le Tribunal de Commerce et obtint de cette juridiction un jugement du 3 février 1835 condamnant M. Jouslin de Lasalle à jouer la pièce dans les deux mois à peine de 100 francs par chaque jour de retard. Vanderburck fit signifier ce jugement que le directeur n'attaqua pas et comme ce dernier laissa passer non seulement deux mois, mais quarante et un jours en sus, sans jouer *Jacques II*, l'auteur exerça le 15 mai 1895 des poursuites contre la Comédie en paiement de 4.100 francs. M. Jouslin proposa alors plusieurs excuses pour ne pas exécuter le jugement et elles furent accueillies par le Tribunal de Commerce qui ordonna la disconti-

(1) *Gaz. des Trib.* 1834, 22 janvier, 20 avril. 1835, 19 mars, 18 juin, 1er juillet, 18, 30 septembre.

nuation des poursuites. Sur l'appel interjeté par Vanderburck de ce jugement, Me Delangle, avocat de M. Jouslin, fit ressortir à la Cour le soin et l'empressement de son client à monter, faire représenter et même faire réussir le drame qui donnait lieu à tant de débats.

D'après lui, 13.000 francs de dépenses pour les costumes, sans parler de ceux achetés par plusieurs acteurs, tels que Joanny qui avait payé le sien 700 francs ; une décoration entièrement nouvelle, trois cent quarante billets donnés à l'auteur à la première représentation lorsque l'usage limite ce nombre à quarante ou cinquante ; pareil nombre aux représentations suivantes, les efforts incroyables de tous les acteurs pour faire applaudir l'œuvre de M, Vanderburck, tout cela n'avait abouti qu'à sept représentations improductives, au dessous de 500 francs de recette chacune. Or, lorsque les frais ordinaires (1) ne sont pas couverts par la recette, la pièce, d'après les règlements, est retirée. Celle-là a été jouée sept fois. M. Vanderburck a vainement employé un moyen tout à fait insolite, celui de faire circuler dans le théâtre un avis destiné à faire connaître qu'il faisait jouer *Jacques II* par autorité de justice ; qu'il n'avait toutefois qu'à se louer du zèle des acteurs ; qu'il ne demandait que l'impartialité du public, son véritable juge. Il a eu beau rappeler modestement par comparaison que *Tartufe* et le *Mariage de Figaro* avaient, après les antagonistes et les ennemis, trouvé des auditeurs et des admirateurs, *Jacques II* voué à l'exil, a péri malgré toute la bonne volonté et toutes les dépenses possibles.

(1) 1200 francs environ à cette époque ; aujourd'hui 5000 à 6000 francs.

- Sur cette plaidoirie, la Cour, après une courte délibération, confirma purement et simplement le jugement du tribunal (1).

En 1837, la Comédie eut un autre procès avec Dupaty, auteur d'une *Isabelle en Palestine*, qu'elle gardait indéfiniment dans ses cartons. Actionnée par l'auteur devant le Tribunal de Commerce, elle fut condamnée à lui payer six mille francs de dommages-intérêts.

Puis il y eut un retentissant procès avec Victor Hugo, à propos des drames d'*Hernani*, de *Marion Delorme* et d'*Angelo*.

Hernani fut reçu et joué au Théâtre-Français en 1829. Après quelques représentations une pétition fut adressée au Roi par sept académiciens, fournisseurs habituels du Théâtre-Français et adversaires acharnés de l'école romantique. Ils demandaient que la Comédie fût fermée aux producteurs de l'école nouvelle et que, notamment, les représentations d'*Hernani* fussent interdites. A ces audacieux pétitionnaires le Roi Charles X répondit simplement : « En fait de littérature, je n'ai, comme chacun de vous, Messieurs, que ma place au parterre. » Et *Hernani* obtint cinquante représentations consécutives. Le 12 août 1832, un traité intervint entre Victor Hugo et la Comédie-Française à propos de la pièce *le Roi s'amuse*. Il y fut stipulé qu'*Hernani* serait repris en 1833. Contrairement à cette clause du traité, la reprise n'eut pas lieu. Un deuxième contrat fut passé le 10 avril 1835 à l'occasion d'*Angelo* : Il y était stipulé qu'*Hernani* serait repris dans le courant de l'année. L'année s'acheva sans qu'*Hernani* apparût sur

(1) *Gaz. des Trib.* 1835, 4, 6 février, 8 18 juillet. 1836, 7 mai.

la scène. Enfin, un troisième engagement pris par M. Védel, alors directeur du théâtre, le 12 avril 1837, stipulant la reprise d'*Angelo* et de *Hernani* resta inexécuté.

Marion Delorme fut présentée à la Comédie-Française en 1829 et reçue par acclamation. Mais la représentation en fut interdite par la censure, la pièce pouvant être attentatoire, par allusion, à la Majesté royale. En 1831, après la Révolution de juillet et l'abolition de la censure, la Comédie-Française voulut représenter cet ouvrage ; mais Victor Hugo, craignant que la pièce fût considérée comme un pamphlet contre la dynastie royale déchue et voulant éviter un succès de scandale, s'y refusa. Quelque temps après il la donna à la Porte-Saint-Martin, où elle eut soixante-huit représentations. Puis, dans le traité déjà cité du 10 avril 1835 relatif à *Angelo*, il fut stipulé, comme pour *Hernani*, que *Marion Delorme* serait reprise dans le courant de l'année. Mais, comme pour Hernani encore, malgré les vives réclamations de Victor Hugo, la reprise n'eut pas lieu.

Angelo fut reçu et joué, ainsi que nous l'avons vu, en 1835. Mais, en 1837, la reprise en fut stipulée en même temps que celle d'*Hernani* par un traité, déjà cité, du 12 avril et cet engagement resta, comme les autres, inexécuté. Telle est l'histoire jusqu'en 1837 des trois drames que nous venons de passer en revue.

Devant cette violation systématique de trois traités successifs, Victor Hugo se décida à en référer aux tribunaux. Il s'agissait en effet d'une cabale littéraire dirigée contre l'auteur et dont les agissements auraient pu le tenir éloigné du Théâtre-Français encore pendant de longues années. Il fallait donc agir et rendre l'affaire publique, en en appelant à la justice.

Le procès vint le 6 novembre 1837 au Tribunal de commerce devant un public nombreux d'hommes de lettres et d'artistes dramatiques. Victor Hugo est présent à la barre. Me Paillard de Villeneuve, son avocat, demande au Tribunal que la Comédie-Française soit condamnée vis-à-vis de lui à des dommages-intérêts pour n'avoir pas représenté les ouvrages dont il est l'auteur et qui ont fait l'objet de traités; il demande, en outre, pour l'avenir, que la représentation de ces ouvrages soit ordonnée sous une sanction pénale.

Développant ses conclusions, l'avocat expose que la Comédie-Française vient lutter contre l'exécution des obligations qu'à trois reprises différentes elle a consenties et que, depuis cinq ans, elle a constamment méconnues.

« Est-ce à dire que M. Victor Hugo, dit-il, soit un de ces hommes qui, pour s'imposer à la sollicitude d'un théâtre, ont besoin de se placer sous la sauvegarde d'un mandement de justice? Est-ce à dire que la Comédie-Française, dans cette lutte qu'elle soutient contre ses propres engagements, puisse s'en excuser par les sacrifices qu'ils lui imposeraient et rejeter en quelque sorte sur le public lui-même la solidarité d'une résistance et d'un abandon dont il se rend complice? Non, telle n'est pas de part, ni d'autre, la position des parties, et nos adversaires eux-mêmes n'essaieront pas à cet égard de vous donner le change.

« M. Victor Hugo est un de ceux auxquels la Comédie-Française doit ses plus brillants et ses plus profitables succès, un de ceux que, dans ses moments de détresse, elle vient supplier de songer à elle, et autour desquels la foule se presse encore avec un avide enthousiasme. Ces engagements, contre lesquels le théâtre vient plaider aujourd'hui, c'est lui-même qui les a sollicités. Il sait, il savait encore qu'il n'y a pour lui aucun péril à s'y soumettre; et ce n'est pas là une des moindres bizarreries de

cette cause qu'à côté de l'intérêt privé de M. Hugo se trouve aussi l'intérêt de la Comédie Française.

« Quel est donc le mot de ce procès ? Quelle circonstance nous a donc fait à tous deux cette étrange position ? C'est ici, Messieurs, que la cause prend un caractère de généralité qui l'élève au dessus des intérêts d'un débat privé et qui la recommande puissamment à vos méditations. Au fond de tout cela, en effet, il y a une question de liberté littéraire, une question de monopole théâtral. Il s'agit de savoir si un théâtre que l'Etat subventionne, qui vit aux dépens du budget, doit être ouvert à tous, ou s'il n'est que le monopole exclusif de quelques-uns ; s'il est dévolu à tel système dramatique plutôt qu'à tel autre, et si des engagements cessent d'être sacrés parce qu'ils peuvent blesser ce qu'on appelle des scrupules littéraires Bizarre position que celle là qui semble nous rejeter au temps où les arrêts de la justice venaient prêter main-forte aux enseignements d'Aristote; mais cette position, ce n'est pas nous qui l'avons faite et vous l'allez voir se développer avec chacun des faits de ce procès. »

L'avocat raconte alors qu'à l'époque où Victor Hugo composa *Marion Delorme* et *Hernani*, deux systèmes littéraires se trouvaient en présence. Les uns se renfermaient uniquement dans le passé. D'autres, plus jeunes, plus ardents, à la tête desquels se trouvait Victor Hugo, considéraient qu'il y avait une nouvelle carrière à frayer, et que notre siècle méritait d'avoir une littérature qui lui fût propre. Ces deux systèmes avaient provoqué des luttes très vives, qui prirent un caractère acharné lorsqu'enfin la nouvelle littérature put se produire à côté de l'autre sur la scène du Théâtre-Français. C'est alors que fut adressée cette pétition au roi Charles X, signée de sept académiciens et dont le souverain fit si simplement justice. Puis Me Paillard de Villeneuve expose la conduite si louable de son client, lorsqu'en 1831, la Comédie voulut

reprendre *Marion Delorme* et qu'il s'y refusa. « M. Victor Hugo, dit-il, n'est pas de ceux qui pensent que le scandale est une bonne chose quand il peut se résoudre en applaudissements et en droits d'auteur. » Il se borne à demander à la Comédie-Française la reprise d'*Hernani*. Mais les intrigues dont on a vu le germe dans la pétition de 1829 se réveillèrent, et il fut impossible d'obtenir cette reprise.

Ici l'avocat passe en revue les différents traités passés entre Victor Hugo et la Comédie-Française et que nous avons déjà énumérés. Puis, rappelant les divers arrêtés de censure pris contre le *Roi s'amuse* et *Antony* (1), rapprochant les motifs de ces arrêtés de la pétition de 1829 et des discussions littéraires qui s'élèvent chaque année dans les Chambres à l'occasion du budget du Théâtre-Français et de la menace faite à plusieurs reprises de retirer au Théâtre-Français une subvention qu'il profane au contact des novateurs littéraires, il s'attache à démontrer que tous ces actes se lient à un système général de monopole et d'exclusion contre une doctrine littéraire qui blesse certaines répugnances et porte ombrage à certaines célébrités. C'est la seule manière, d'après lui, d'expliquer cette violation perpétuelle des contrats. Ce n'est pas en effet un intérêt d'argent qui pousse la Comédie-Française, car la moyenne des quatre-vingt-cinq représentations de Victor Hugo est de 2.914 fr. 25 ; or, celles de Mlle Mars qui sont considérées comme les plus fructueuses du théâtre ont été, dans l'hiver de 1835, de 2.618 francs. Celles de Victor Hugo sont donc supérieures, bien qu'il ait été joué pendant l'été. D'ailleurs ce qui prouve bien qu'il s'agit là

(1) D'Alexandre Dumas.

d'une exclusion du système littéraire adopté par l'auteur, c'est que, en 1823, sur 362 représentations, et déduction faite des représentations du vieux répertoire, les deux auteurs les plus en vogue du parti adverse en obtiennent 180. Pour tous les autres auteurs il ne reste que 45 jours. En 1835 et 1836, ils ont 113, 115 jours ; tous les autres n'ont que 50, 54 jours. Enfin, du 1er janvier 1837 jusqu'au jour du procès actuel, ces deux auteurs ont obtenu 112 représentations ; 34 seulement ont été accordées aux autres. L'avocat signale alors l'étrange abus que commet la Comédie-Française, que son institution même doit ouvrir à tous les travaux, en excluant ainsi systématiquement toute une catégorie d'auteurs, qui ne valent pas moins que les autres et qui réussissent souvent davantage. Puis examinant les traités en eux-mêmes, il s'attache à justifier les conclusions prises au nom du poète.

« Cette cause, dit-il, en terminant, ne vous offre-t-elle pas un étrange spectacle? Depuis huit années, malgré de nombreux et éclatants succès, malgré la foi due à des engagements sacrés, M. Hugo n'a pu ouvrir les portes de ce théâtre, sur lequel cependant il avait jeté quelque gloire; et, tandis que la Comédie-Française luttait ainsi pour le condamner au silence et à l'oubli, M. Victor Hugo pouvait voir ses œuvres traduites dans toutes les langues; il pouvait apprendre que sur les divers théâtres de l'Europe, à Londres, à Vienne, à Madrid, à Moscou, ses ouvrages étaient glorieusement représentés, couronnés d'applaudissements.... C'est seulement en France, dans son pays, qu'il ne lui a pas été donné d'en entendre l'écho. »

Me Delangle, avocat de la Comédie-Française, prend alors la parole. Il s'étonne que la question ait été portée sur un terrain aussi général, alors qu'il ne s'agit que d'une appréciation d'actes. D'après lui, les traités dont Victor

Hugo demande l'exécution sont entachés de nullité radicale, car, d'après un arrêté des consuls de nivôse an XIII, le décret de Moscou et une ordonnance de 1816, l'administration de la compagnie qui exploite le Théâtre-Français ne peut engager cette même compagnie qu'autant que le conseil judiciaire a donné son approbation et le commissaire royal apposé son visa sur les traités. Or Victor Hugo a traité d'abord avec M. Desmousseaux, sociétaire administrateur et ensuite avec Mr Jouslin de Lasalle, directeur, sans avoir obtenu le visa de M. le Commissaire royal baron Taylor, ni l'approbation du conseil établi près de la Comédie-Française, indépendant de l'administration théâtrale, et qui se compose d'un avocat, d'un agréé, d'un notaire, d'un avoué, etc. Le demandeur est donc dans la même position que s'il avait traité avec un fils de famille en état de minorité, avec une femme mariée non assistée de son mari.

Voilà donc une première fin de non-recevoir. Il y en a d'autres. Victor Hugo n'a fait aucune mise en demeure, aucunes diligences pour obtenir l'exécution des prétendues obligations qu'il oppose. D'ailleurs, même si on admet la validité des traités, l'auteur ne peut en demander l'exécution, car il n'a pas rempli de son côté les conditions qui lui sont imposées par les règlements. Ainsi il n'a pas, conformément au décret de Moscou, distribué « en double tous les rôles de ses ouvrages ». C'est, notamment, pour cela qu'*Hernani* n'a pu être représenté. Quant à *Angelo*, la Comédie a dû s'en tenir à dix représentations, car les dernières recettes ayant été inférieures à 1.500 francs, somme à laquelle s'élèvent les frais de chaque jour, le retrait en est autorisé par les règlements. Pour *Marion Delorme*, la censure en a empêché une

première fois la représentation, et lorsque la Comédie-Française a voulu reprendre la pièce, Victor Hugo s'y est opposé et l'a donnée à la Porte-Saint-Martin. Il est vrai qu'il fut convenu dans le traité de 1835 que *Marion Delorme* serait reprise, mais il était sous entendu que cet ouvrage serait de nouveau soumis à l'approbation du comité de lecture. La réception de 1829 était considérée comme non avenue par suite du retrait qu'en avait fait Victor Hugo; c'était en quelque sorte une pièce nouvelle qui devait être soumise aux mêmes conditions. Or, tant que *Marion Delorme* n'aura pas été soumise à la lecture, Victor Hugo ne peut réclamer l'exécution du traité. Dans tous les cas, pour aucune de ces trois pièces, il n'y a lieu à des dommages-intérêts, car d'une part il n'y a pas de mise en demeure, et d'autre part, Victor Hugo n'a rempli aucune des obligations que, de son côté, il avait à exécuter.

Il fallait que la cause de la Comédie-Française fût bien mauvaise pour que son avocat en fût réduit pour sa défense à présenter au tribunal d'aussi pitoyables arguments. Il s'agissait en effet de conventions consenties par le directeur et l'auteur, librement et de bonne foi; la Comédie venait renier maintenant sa signature et manquer à sa parole. Aussi cette tactique de l'avocat lui attira de la part de son adversaire une violente réplique. Pour Me Paillard de Villeneuve, la nullité des traités pour défaut de capacité du directeur est un moyen de mauvaise foi que le tribunal ne peut admettre. Tant qu'il s'agissait d'obliger Victor Hugo, on trouvait les directeurs capables d'agir et leur prétendue incapacité n'est invoquée que lorsqu'il s'agit de leurs propres obligations. L'avocat soutient d'ailleurs que les prétendues exigences du décret de

Moscou n'ont jamais été exécutées, pas plus en ce qui touche les droits du comité d'administration que la nécessité de distribution des rôles en double, etc. Après avoir discuté en droit la validité des traités, le défenseur établit qu'à l'égard d'*Hernani* Victor Hugo a fait tout ce qui dépendait de lui pour obtenir l'exécution du traité; et qu'à l'égard de *Marion Delorme*, le traité de 1835 n'exige pas la nécessité d'une lecture qui n'a jamais lieu, d'après les usages du théâtre, pour les ouvrages déjà représentés. L'avocat repousse ensuite le moyen qu'on cherche à tirer des recettes d'*Angelo* en produisant un état des chiffres auxquels elles se sont élevées et qui donnent une moyenne de deux mille trois cents francs. Il termine enfin en demandant une condamnation qui soit tout à la fois une réparation pour Victor Hugo et un châtiment pour l'insigne mauvaise foi de la Comédie-Française.

Mᵉ Delangle insiste alors sur les arguments qu'il a déjà développés au nom du Théâtre-Français et revient avec de nouveaux développements sur les fins de non-recevoir qui s'opposent à la demande de Victor Hugo.

Dès qu'il a terminé, Victor Hugo se lève et déclare qu'en présence de l'attitude du Théâtre-Français, dans cette affaire, il ne peut laisser terminer ce procès sans apporter lui-même sa protestation. Il y a là, d'après lui, un grave avertissement pour la littérature dramatique tout entière, un système qu'il faut signaler, une leçon dont il est bon que tous les auteurs prennent leur part.

« La loyauté de la Comédie-Française, dit-il, mérite d'être connue. Mettons-la au grand jour.

De la singulière défense à laquelle le Théâtre-Français a eu recours, il résulte deux choses. La première, la voici : c'est que le directeur du Théâtre Français est un homme double. Le direc-

teur du Théâtre-Français a deux visages, l'un pour nous, auteurs; l'autre pour vous, tribunal.

« Le directeur du Théâtre-Français. (Ici M. Victor Hugo se retourne vers le barreau et dit : « Et je regrette de ne pas le trouver à cette barre pour confirmer mes paroles. » Puis il continue :) Le directeur du Théâtre Français a besoin de moi; il vient me trouver. Ses recettes baissent, me dit-il, il compte sur moi pour relever son théâtre; il me demande une pièce; il m'offre toutes les conditions que je pourrai désirer; il me propose un traité; il a pleins pouvoirs; il est le directeur du Théâtre-Français. J'accepte. Je consens à donner la pièce qu'on me demande. Le directeur écrit le traité en entier de sa main; je le signe, puis il le signe aussi. Voilà un engagement formel, complet, sacré, dites-vous. Non, Messieurs, c'est une tromperie.

« Vous l'avez entendu, je ne l'invente pas, c'est l'avocat du théâtre qui vous l'a dit lui-même, le directeur, qu'il s'appelle Védel ou Jouslin de Lasalle, peu importe, le directeur n'avait pas qualité pour traiter; le directeur est venu chez moi sachant cela; et pourquoi est-il venu chez moi? Pour traiter avec moi. J'étais de bonne foi moi, auteur; lui, directeur, mentait et me trompait; il y avait derrière lui un décret de Moscou, un règlement des consuls, une ordonnance de 1816, que sais-je! J'ignorais ce décret, ce règlement, cette ordonnance. Le directeur savait que je l'ignorais; il a profité de mon ignorance; grâce à mon ignorance, il a obtenu de moi des pièces pour lesquelles d'autres théâtres me faisaient des offres sincères. Quoique sans pouvoir pour traiter, il a traité avec moi; il m'a trompé, dis-je, et, vous venez de l'entendre, c'est de cela que la Comédie-Française se vante

« Qu'est-il arrivé? Moi, auteur, j'ai exécuté religieusement les conventions; j'ai donné aux époques convenues les pièces promises; le théâtre, lui, n'a été fidèle qu'à violer ses engagements; il les a violés trois fois de suite. J'ai eu beau réclamer, je ne sais si c'est là ce qu'on appelle *mettre en demeure*, le théâtre n'a fait que des réponses évasives; le théâtre a éludé; le théâtre a promis; le théâtre m'a trompé et promené d'année en année par des commencements d'exécution. Bref le théâtre n'a pas exécuté. Pourtant, je dois le déclarer, aucun directeur n'avait jamais osé

me faire entrevoir même l'ombre de ce système que l'avocat du théâtre vient d'exposer tout à l'heure — exposer c'est le mot — à la face de la justice.

« Après sept ans d'attente de bons procédés, de patience, de silence, de graves dommages dans mes ouvrages et dans mes intérêts, je me décide à en appeler aux tribunaux ; j'ai recours à la protection de la loi, qui ne doit pas moins couvrir la propriété littéraire que les autres propriétés; j'appelle à votre barre qui? Le directeur du Théâtre-Français. Alors qu'arrive-t-il? Messieurs, devant vous le directeur du Théâtre-Français s'évanouit. L'homme que j'ai vu, qui m'a écrit, qui m'a parlé, qui est venu chez moi, qui avait tout pouvoir, qui a traité et qui a signé, cet homme là n'est plus qu'une ombre. C'est un être invalide, c'est un individu sans qualité, c'est un mineur. Il a traité, c'est vrai ; mais, il ne pouvait pas traiter, il y a le décret de Moscou. Il a signé, c'est vrai ; mais il ne devait pas signer, il y a le règlement des consuls. Il a donné sa parole, c'est vrai ; mais comment ai-je pu croire à sa parole? c'est son avocat qui le dit. Voilà la défense du Théâtre-Français. N'avais-je pas raison de vous le dire en commençant, Messieurs? Le directeur du Théâtre-Français a deux visages. Ces deux visages sont deux masques; avec l'un on trompe les auteurs; avec l'autre on trompe la justice. (*Sensation.*)

Puis le poète termine en demandant au tribunal de ne pas admettre le système de la Comédie-Française par pudeur pour elle-même, et de ne pas faire à ses directeurs l'injure de leur donner gain de cause en déclarant leur signature nulle et leur parole menteuse. Après cette brillante improvisation, le président annonce que la cause est mise en délibéré pour le jugement être prononcé à quinzaine.

Le 20 novembre 1837 le tribunal rendait un jugement détaillé, dans lequel, examinant toutes les difficultés soulevées par les parties et répondant à toutes, il donnait

entièrement gain de cause à Victor Hugo. En voici le texte :

« Le Tribunal,

« En ce qui touche les représentations *d'Hernani :*

« Attendu que par les conventions verbales du 12 août 1832, Victor-Hugo, d'une part, et d'autre part, Desmousseaux, représentant la Comédie-Française, se sont engagés, le premier à livrer à la Comédie-Française un drame intitulé *le Roi s'amuse;* le second à faire jouer le drame et de plus à préparer la reprise d'*Hernani* pour le courant du mois de janvier 1833;

« Attendu que Victor-Hugo a satisfait à cette convention par la livraison du drame *le Roi s'amuse*. tandis que la Comédie-Française s'est bornée à jouer ce drame, et a négligé de remplir l'obligation relative à la reprise d'*Hernani*;

« Attendu qu'à la date du 25 janvier 1835, par un autre traité verbal intervenu entre Victor Hugo et Jouslin de Lasalle, alors directeur du Théâtre-Français, traitant au nom de la Comédie-Française, il a été stipulé de nouveau qu'*Hernani* serait repris, et ce dans les six mois qui suivraient le 10 avril lors prochain, sans que la Comédie Française ait rempli ce nouvel engagement. Attendu qu'il résulte de la correspondance entre Victor Hugo et Védel, directeur actuel du Théâtre-Français, que, le 2 avril 1837, celui-ci s'est engagé à son tour à effectuer la reprise d'*Hernani* et que ce troisième engagement n'a point reçu jusqu'à aujourd'hui l'exécution promise ;

« Que c'est à tort que l'on reproche à Victor Hugo de n'avoir point distribué, conformément aux règlements, les rôles d'*Hernani* en premier et en double, parce que dans l'usage cette distribution se fait de concert par l'auteur et le directeur, et que, dans l'espèce, il y a eu distribution de ces rôles ;

« En ce qui touche la représentation de *Marion Delorme :*

« Attendu que dans le traité verbal, ci-dessus mentionné, entre Victor Hugo et Jouslin de Lasalle, Victor Hugo, en promettant de livrer à la Comédie-Française un nouveau drame intitulé *Angelo ou Padoue en* 1549, ce qu'il a exécuté, a stipulé en sa

faveur, non seulement qu'*Hernani* serait repris, mais encore que *Marion Delorme* serait jouée deux fois au moins par la Comédie Française, dans l'année, à compter du mois de novembre 1835 lors prochain ;

« Attendu que jusqu'à ce jour, aucune diligence n'a été faite par la Comédie-Française pour représenter *Marion Delorme ;* que si cette pièce après avoir été reçue au Théâtre-Français en 1829, a été retirée et portée au théâtre de la Porte-Saint-Martin, où elle a eu soixante-huit représentations, on ne peut trouver, dans cette circonstance, un motif suffisant pour la Comédie-Française de se soustraire à ses obligations, puisque c'était longtemps après et nonobstant les représentations de *Marion Delorme* sur un autre théâtre, que Jouslin de Lasalle avait pris l'engagement de la faire jouer par la Comédie-Française ; que vainement on objecte contre Victor Hugo sa négligence à provoquer une lecture de *Marion Delorme* devant le comité compétent ; que ce préliminaire, indispensable dans la nouveauté d'une œuvre dramatique, peut être omis dans l'espèce, puisque dès l'année 1829, *Marion Delorme* a été lue et reçue au Théâtre-Français ; que d'ailleurs il n'est pas sans exemple, à ce théâtre, que des pièces représentées d'abord sur d'autres scènes aient été jouées ensuite sur la scène française sans lecture préalable ;

« En ce qui touche la reprise d'*Angelo :*

« Attendu qu'il a été convenu entre Victor Hugo et Védel qu'*Angelo* serait repris et joué quinze fois au moins du 2 avril au 22 septembre 1837 ; que, malgré cette convention, *Angelo* n'a été représenté que cinq fois dans l'intervalle de temps sus-mentionné ; que la médiocrité de certaines recettes dont on excipe pour justifier la négligence de la Comédie-Française, peut avoir eu pour cause des circonstances étrangères au mérite de la pièce ; que d'ailleurs et quelles qu'en soient les causes, l'engagement est pris par Védel sans réserves ni restrictions, et que, s'il a fait un mauvais calcul, il n'en est pas moins obligé par son engagement et ne peut ni ne doit en imputer qu'à lui-même les conséquences, surtout lorsque ces conséquences pèsent sur un théâtre subventionné par l'Etat ;

« Attendu que, si les diverses conventions verbales invoquées

par Victor Hugo n'ont pas été accompagnées de l'approbation du commissaire royal attaché au théâtre, il est constant pour le tribunal que cette approbation n'était pas indispensable pour valider lesdites conventions; que l'usage prouve qu'on ne s'y conforme pas toujours;

« Attendu, d ailleurs, que l'approbation est devenue superflue là, où il y a eu exécution commencée, et que la Comédie-Française, ayant laissé exécuter les traités dont il s'agit dans la partie qui paraissait la plus favorable à ses intérêts, n'est que plus mal fondée à en invoquer la nullité lorsqu'il s'agit des clauses stipulées en faveur de l'auteur;

« Attendu que, si Victor Hugo n'a pas mis la Comédie-Française en demeure d'accomplir ses obligations, il résulte des faits de la cause que des réclamations nombreuses ont été faites par lui dans ce but. et que d'ailleurs chacun des traités verbaux qui se sont succédé portent en eux-mêmes la preuve de l'exécution des conditions imposées à la Comédie-Française; que dès lors il n'y a lieu d'invoquer ni la nullité, ni la péremption de ces traités, ni le défaut d'une mise en demeure par huissier;

« Attendu que la propriété littéraire, qui est le produit des plus nobles facultés de l'homme, doit trouver devant les tribunaux une protection équitable contre la violation des conventions où elle est intéressée;

« Attendu qu'il est digne d'un peuple qui doit à la culture du drame tragique et comique une de ses gloires les plus belles, d'ouvrir à tous les systèmes de littérature, à tous les talents, un théâtre national où ils puissent, à leurs risques et périls, se produire devant un public éclairé, et, par une lutte de gloire plutôt que d'argent, concourir tous ensemble à l'illustration des lettres françaises;

« Attendu que, par suite de l'inexécution de ses obligations, la Comédie-Française a causé à Victor Hugo un préjudice dont elle lui doit la réparation; que, de plus, il est juste que les engagements pris reçoivent pleine et entière exécution.

« Par ces motifs,

« Le tribunal, admettant, d'après les informations de la cause, le tort souffert par Victor-Hugo, et jugeant en premier ressort,

« Condamne Védel, et par corps, à payer à Victor Hugo six mille francs à titre de dommages-intérêts ;

« Ordonne que, dans le délai de deux mois, à compter de ce jour, Védel, en sa qualité de directeur de la Comédie-Française, sera tenu de représenter *Hernani;*

« Que, dans le délai de trois mois, aussi à compter de ce jour, ledit Védel sera tenu de représenter *Marion Delorme;*

« Que dans le délai de cinq mois, Védel complétera les quinze représentations d'*Angelo ;*

« Sinon et faute par lui de le faire dans lesdits délais, condamne dès à présent Védel, par les voies de droit et même par corps, à payer à Victor Hugo cent cinquante francs par chaque jour de retard ;

« Condamne Védel aux dépens ; ordonne l'exécution provisoire sans caution. »

Bien que sa cause ne fût pas des meilleures, la Comédie-Française interjeta aussitôt appel de ce jugement et, le 5 décembre 1837, Me Delangle, son avocat, présenta à la Cour les mêmes arguments dont il s'était servi devant les juges consulaires. Il ajouta que le jugement du tribunal de commerce était plus littéraire que juridique, qu'il n'était que le reflet des plaintes de Victor Hugo et qu'il ne contenait pas ombre de justice.

Me Paillard de Villeneuve répondit qu'effectivement il s'agissait d'un procès commercial, car la propriété littéraire, quelles que soient la noblesse de son origine et la gloire de ses résultats, en l'absence de lois particulières qui la régissent, n'était autre chose dans de pareils débats qu'une marchandise. Mais cette marchandise ne méritait pas d'être traitée plus mal que les autres, c'est-à-dire sans bonne foi et sans loyauté. Elle avait fait l'objet de traités valables que la Comédie prétendait exécuter dans son intérêt à elle et méconnaître, dès qu'il s'agissait de

celui du poète. Pourtant ces traités étaient, en dehors de toute question de bonne foi, valables en droit. D'après le décret de 1812, en effet, le Comité d'administration avait droit de traiter, ainsi qu'il l'avait fait, par l'entremise de M. Desmousseaux, son délégué; les incapacités et nullités devaient être formellement écrites; le décret ne parlait ni de visa, ni de conseil judiciaire ; ces formalités extrinsèques et non essentielles ne se trouvaient que dans l'ordonnance de 1822, laquelle était toute de règlement intérieur, n'avait point été insérée au *Bulletin des lois* et n'avait pu ni abroger ni modifier le décret de 1812.

L'avocat repoussa l'une après l'autre les fins de non-recevoir « peu honorables » opposées par la Comédie-Française, puis il termina ainsi :

« Faut-il vous dérouler les mille intrigues. les misérables tracasseries auxquelles M. Hugo a été en butte? Vous pouvez sur ce point vous en rapporter aux bureaux et aux comédiens dont les misérables inimitiés s'acharnent contre lui. Ainsi, par exemple, on annonce *Angelo;* jour indiqué, indisposition subite de Mme Wolnys ; le lendemain, rétablissement tout aussi subit qui lui permet de jouer avec beaucoup de vigueur et de talent dans *la Camaraderie;* le surlendemain *Angelo* est encore annoncé, mais tant la santé de ces dames est chose délicate et capricieuse *(on rit)*, seconde indisposition subite de l'actrice, qui force de remettre la représentation; et, le lendemain encore, second rétablissement subit qui permet au public de l'admirer et de l'applaudir dans *Don Juan d'Autriche ;*

« Je n'en finirais pas si depuis les caprices des premiers sujets jusqu'aux maladresses du souffleur, je vous racontais ce qui se passe quand il s'agit de nuire à l'auteur. Il y a pour cela un terme en argot de coulisses.... je l'oublie en ce moment. Ainsi on commence à six heures au lieu de sept, de telle sorte qu'à moins d'arriver à jeun, le public est menacé de ne voir que le dénoue-

ment ; la seconde pièce sera ce qu'on appelle un *repoussoir ;* on jouera l'ouvrage, comme on a fait à l'égard d'*Angelo,* le jour où des réjouissances publiques appellent toute la population sur la place publique ; on saura choisir les conditions les plus défavorables, afin de s'en prévaloir plus tard, lors du procès qu'on attend..... que sais-je ?... Je le répète, fiez-vous en pour tout cela aux comédiens ! »

Victor Hugo auquel la parole fut donnée sur sa demande, affirma que son véritable adversaire dans cette affaire n'était pas le Théâtre-Français. Car pour celui-ci il était un auteur à ménager, un auteur qui remplissait la caisse du théâtre, que son directeur venait trouver quand les recettes baissaient et qui aurait sans doute encore recours à lui.

« Messieurs, dit-il, mon adversaire dans cette cause ce n'est pas le gouvernement ; ce serait mettre un trop grand mot sur de petites tracasseries ; ce n'est pas le ministère, ce n'est pas même un ministre. J'en suis fâché, j'aurais souhaité avoir affaire à quelqu'un de considérable dans cette occasion ; ne fût-ce que par dignité, j'aime mieux les grands ennemis que les petits ennemis ; mais il faut bien que j'en convienne, mes ennemis ne sont pas grands ! (*Sensation*). »

Le poète explique alors que son adversaire dans cette cause est une petite coterie embusquée dans les bureaux du ministère de l'Intérieur, qui, sous prétexte que la subvention passe par le ministère pour aller au Théâtre-Français, prétend régir et gouverner souverainement à sa guise ce malheureux théâtre. Cette coterie forme un groupe d'influences, uni, compact, qui bloque et qui obstrue l'entrée du théâtre. Tout un grand côté de la littérature est mis par elle à l'index. Elle a déjà la censure politique, elle veut maintenant avoir la censure lit-

téraire! Il ne le faut pas. D'ailleurs, pour combattre la censure l'auteur se trouve dans une position simple et bonne, lui qui a refusé de laisser représenter *Marion Delorme* de peur que le quatrième acte ne fût une occasion d'injure et d'outrage contre le roi tombé, et parce qu'il ne considérait pas comme digne de lui de battre monnaie avec l'infortune d'une famille royale et « de vendre, en plein théâtre, aux passions haineuses d'une révolution le manteau fleurdelysé du roi déchu », lui qui a écrit enfin dans la préface de son œuvre : « c'est quand il n'y a plus de censure que les auteurs doivent se censurer eux-mêmes, honnêtement, consciencieusement, sévèrement. Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure. »

Victor Hugo termine alors en demandant à la Cour de venir en aide, comme le tribunal de commerce, à la littérature dramatique persécutée de tant de façons honteuses, et de faire voir à tous « qu'au dessus des petites cavernes de police il y a les tribunaux, qu'au dessus de l'intrigue il y a la justice, qu'au dessus des commis il y a la loi ».

A huitaine l'avocat général, examinant chacun des chefs de la défense, donna raison sur tous les points à Victor Hugo. Il demanda seulement, en raison de la position malheureuse du Théâtre-Français et étant donné que cette affaire n'était pas, de la part de Victor Hugo, un procès d'argent, la réduction des dommages-intérêts à trois mille francs et une légère extension des délais. Mais la Cour, sans s'arrêter à ces considérations, confirma purement et simplement, par arrêt du 12 décembre, le jugement du tribunal de commerce (1). C'était pour le

(1) *Gaz. des Trib.* 1837, 29 octobre, 5, 6, 18, 20, 29 novembre, 6, 13 décembre.

poète une victoire complète et, il faut le dire, bien méritée.

*
* *

Il peut aussi arriver que la Comédie-Française soit dans l'impossibilité absolue de jouer une pièce reçue par elle : c'est le cas de force majeure.

L'hypothèse la plus fréquente est celle de l'interdiction de la pièce par l'autorité ou par la censure. Si une pièce est légalement interdite, il est évident que les Comédiens ne peuvent la jouer et que l'auteur ne peut invoquer aucun traité passé entre lui et le théâtre. Cependant la question est plus complexe qu'on ne pourrait le croire. Trois hypothèses en effet peuvent se présenter : il peut se faire en premier lieu que la censure n'accorde pas l'autorisation demandée, en second lieu qu'elle l'accorde en imposant des suppressions et des changements, enfin qu'après l'avoir accordée, elle la retire.

Pour résoudre les difficultés que fait naître cette question de la censure, il faut considérer l'interdiction comme constituant soit l'arrivée d'une condition résolutoire, soit un cas de force majeure. Si on l'envisage de la première façon, on considère que dans l'esprit des parties, leur contrat est subordonné à l'autorisation administrative. Ce contrat apparaît par suite, comme fait sous une condition résolutoire et cette condition est le fait que la censure n'interdira pas l'ouvrage. Par conséquent si la condition se produit, c'est-à-dire si la censure n'autorise pas la représentation, le contrat se trouve résolu sans que ni l'une ni l'autre des parties puisse réclamer de dommages-intérêts pour le préjudice éprouvé de ce fait.

On peut également envisager le défaut d'autorisation comme un cas de force majeure. On dit alors que la résistance opposée par l'Autorité à la représentation d'une pièce est une résistance légale, contre laquelle ne peuvent s'insurger ni le directeur, ni l'auteur. Qu'est-ce que l'auteur, en effet, pourrait demander aux tribunaux? d'enjoindre au directeur de jouer la pièce non autorisée?..... de se rendre juge de la qualité d'un acte administratif?... La défense de l'Autorité doit donc être regardée comme un cas de force majeure dans le sens des articles 1147 et 1148 du Code civil; elle frappe le contrat de caducité, sans qu'il y ait à prononcer de condamnation contre aucune des parties, puisque la contravention n'existe pas plus d'un côté que de l'autre.

Dans la première des trois hypothèses que nous avons indiquées plus haut, l'Autorité, requise de donner son autorisation pour une pièce nouvelle, la refuse purement et simplement. Ce refus, qu'on le considère comme l'arrivée de la condition tacitement prévue par les parties ou comme un cas de force majeure, empêche le contrat de s'exécuter, sans indemnité de part ni d'autre. C'est ce qui a été décidé à diverses reprises par les tribunaux et notamment en 1815 au sujet d'une pièce intitulée *Le Procès d'un maréchal de France* où l'on reproduisait le procès et la mort du maréchal Ney.

La question se présenta également à propos de la pièce de *Béatrix Cenci*, reçue à la Comédie-Française. L'auteur M. de Custines, avait avancé une dizaine de mille francs pour frais de décors et de costumes et ne pouvait faire jouer son œuvre arrêtée par décision ministérielle. D'où procès. Il actionne en effet la Comédie en restitution de

l'argent; car celle-ci, se retranchant derrière la responsabilité du ministre, gardait la pièce et les écus. On finit d'ailleurs par s'arranger et la pièce fut jouée plus tard à la Porte-Saint-Martin.

Autre procès du même genre avec les auteurs de *Caïus Gracchus* et du *Cardinal Voltaire*, pièces reçues, répétées et défendues par autorité supérieure. MM. Dartois et Desnoyers, voulant s'en référer au Tribunal de Commerce, la commission des auteurs dramatiques, alarmée des décisions ministérielles, prit un arrêté pour conclure à ce qu'à l'avenir aucun ouvrage nouveau ne pût être lu au Théâtre-Français, et décida qu'à l'égard des pièces déjà reçues, il ne serait passé outre pour aucune avant la signature d'un traité spécial. Devant cet abandon des auteurs, les Comédiens furieux s'intentèrent des procès à eux-mêmes. Une partie des sociétaires essaya de plaider contre le comité. Mais celui-ci résista encore aux attaques en s'abritant le mieux qu'il le pouvait sous la protection de la volonté du ministre.

Dans la deuxième hypothèse, l'Autorité, tout en refusant son consentement en principe, l'accorde à la condition que certaines suppressions ou modifications seront apportées à la pièce en question. Mais, par le fait de ces suppressions ou de ces modifications, la pièce peut se trouver complètement défigurée et nous pensons que ces changements doivent être acceptés par les deux parties pour que le contrat puisse s'exécuter : par suite, l'auteur peut, s'il le veut, retirer sa pièce, car il a traité pour la représentation de son ouvrage dans toute son intégrité et non pour un remaniement de celui-ci. De son côté, le directeur peut refuser de représenter l'ouvrage ainsi modifié, car

ces modifications peuvent avoir dénaturé une pièce, qui, dans sa première formule, lui paraissait appelée à un certain succès. En somme, le fait par la censure de subordonner son autorisation rompt en principe le contrat de représentation et équivaut à ce point de vue au refus pur et simple. Pour que le contrat puisse revivre, il faudra que les parties acceptent l'une et l'autre les modifications qu'on leur demande.

La troisième hypothèse est celle où la censure, après avoir d'abord donné son autorisation, la retire au cours des représentations. C'est en somme le même cas que celui où la censure refuse son visa dès le premier abord, à cela près que l'interdiction, au lieu de se produire avant la première représentation, se produit plus tard. Si l'on propose la théorie de la condition résolutoire, ce résultat est parfaitement admissible, car on suppose que les parties ont prévu que la condition pouvait se produire soit avant la première représentation, soit après. Et si l'on préfère la théorie de la force majeure, il est évident qu'un cas de force majeure empêchera toujours l'exécution d'un contrat à quelque moment qu'il se produise.

Le cas s'est présenté, en 1832, à propos de la pièce de Victor Hugo, intitulée *le Roi s'amuse*, qui, après deux représentations à la Comédie-Française, fut interdite par le Ministre du Commerce.

Devant cette interdiction, dont le prétexte était l'immoralité de certaines scènes, le poète organisa une campagne de presse en sa faveur, publia la pièce et assigna enfin les sociétaires du Théâtre-Français en exécution du traité passé avec eux le 22 août 1832 ou en paiement de

25.000 francs de dommages-intérêts. Ce fut un des plus grands procès littéraires du XIXᵉ siècle.

Au dire des journaux de l'époque, le drame *le Roi s'amuse* avait attiré en proportion moins de monde à la Comédie-Française qu'il n'en attira au Tribunal de Commerce, où l'affaire vint le 19 décembre 1832. De nombreuses dames en brillante toilette (assistance coutumière des procès sensationnels), des députés, des jurisconsultes, et tout un auditoire de personnes plus modestes se pressaient à l'envi dans le palais de la Bourse, où siégeait alors la juridiction consulaire, pour voir et pour entendre les orateurs célèbres qui devaient prendre part aux débats. D'ailleurs, indépendamment de la notoriété des parties en cause, le caractère politique de ce procès et la gravité de la question qu'il posait, relative au principe de la liberté littéraire sur le théâtre, en rendait l'issue particuculièrement intéressante pour le public. On s'explique donc aisément que les débats de cette affaire aient été bruyants et passionnés.

Les parties en cause étaient, d'une part Victor Hugo avec Odilon Barrot pour avocat, et d'autre part le Ministre du Commerce et le Théâtre-Français représentés le premier par Mᵉ Chaix-d'Est-Ange et le second par Mᵉ Léon Duval. A l'ouverture de l'audience, les avocats sont tous présents ainsi que Victor Hugo. Mᵉ Chaix-d'Est-Ange, avocat de M. le comte d'Argout, Ministre du Commerce et des Travaux publics, prend tout d'abord des conclusions tendant à ce que le Tribunal se déclare incompétent, attendu que la question de la légalité ou de l'illégalité d'un acte administratif, aux termes de la loi du 24 août 1791, défend aux tribunaux de connaître des actes administratifs et de s'immiscer dans les affaires d'administration. « Le texte de la

loi, dit l'avocat, est tellement formel, que je ne conçois pas que mon adversaire, qui connaît à merveille l'action des pouvoirs administratifs et la législation sur la matière, puisse rien opposer à cette question préjudicielle. J'attendrai ses objections pour y répondre. »

Me Odilon Barrot, avocat de Victor Hugo, prend les conclusions suivantes :

« Attendu que par convention verbale du 22 août dernier, entre M. Victor Hugo et la Comédie-Française, représentée par M. Desmousseaux, l'un de MM. les Sociétaires du Théâtre-Français, dûment autorisé, l'Administration s'est obligée à jouer la pièce *Le Roi s'amuse*, drame en cinq actes et en vers, aux conditions stipulées ; que la première représentation a eu lieu le 22 novembre dernier ; que, le lendemain, l'auteur a été prévenu *officieusement* que les représentations de sa pièce étaient suspendues *par ordre ;* que de fait, l'annonce de la seconde représentation, indiquée au samedi 24 novembre suivant, a disparu de l'affiche du Théâtre-Français pour n'y plus reparaître; que les conventions font la loi des parties ; que rien ne peut ici les faire changer dans leur exécution :

Plaira au tribunal condamner par toutes les voies de droit, *même par corps*, les sociétaires du Théâtre-Français, à jouer la pièce dont il s'agit, sinon à payer par corps 25.000 francs de dommages-intérêts, et dans le cas où ils consentiraient à jouer la pièce, les condamner, pour le dommage passé, à telle somme qu'il plaira au tribunal arbitrer. »

Quant à la question préjudicielle, Me Odilon Barrot conclut à ce que, attendu qu'il s'agit dans la cause de la question d'un contrat entre parties privées, que le Tribunal juge du contrat est également juge de l'exception, il plaise au Tribunal de retenir la cause.

D'après l'avocat, Victor Hugo n'était pas seulement un poète, mais aussi un citoyen, qui savait qu'il avait des

droits à sauvegarder dans l'intérêt général. La résistance à la censure et aux actes arbitraires était un devoir qu'il remplissait à ce moment. D'ailleurs ceci était conforme à sa conduite passée. Ni les décorations, ni les pensions, ni les faveurs n'avaient pu dominer en lui le sentiment de son droit, la conscience de son devoir. Pourquoi aurait-il été moins bien accueilli aujourd'hui qu'une révolution semblait avoir aboli toute censure et qu'il venait simplement réclamer un droit consacré par la Charte constitutionnelle, fruit de cette révolution ? D'ailleurs ce sentiment de faveur n'abandonnerait pas Victor Hugo aujourd'hui, dans cette enceinte, où, le 28 juillet 1830, avait été rendu le jugement mémorable qui condamna l'imprimeur Chantpie à exécuter ses engagements en imprimant le *Journal du Commerce*, malgré les ordonnances du 25 juillet, solennel exemple de résistance à l'arbitraire. Il s'agissait aujourd'hui d'une propriété sacrée, incontestable, qui devait jouir de la protection des lois ; aucun pouvoir n'en pouvait dépouiller l'auteur et l'ordre du ministre ne pouvait pas être considéré par la Comédie-Française comme un cas de force majeure.

M. d'Argout s'était d'ailleurs complètement trompé sur la nature de ses pouvoirs. Trois espèces d'influence ou d'autorité pouvaient s'exercer sur les théâtres. La première était celle de la police municipale. Celle-ci n'avait à intervenir qu'en cas de troubles et de désordres pendant la représentation. La seconde influence était celle qui s'exerçait sous la Convention et sous l'Empire et qui existait encore sous la Restauration. La troisième était l'influence de protection et de subvention : l'autorité qui subventionnait un théâtre pouvait lui intimer, sous peine de perdre ses bienfaits, de ne plus jouer telle ou telle pièce. On ne

se trouvait, en l'espèce, dans aucun de ces trois cas. Ce n'était ni le Préfet de police, ni le Ministre de l'Intérieur qui avaient usé des droits de censure, c'était le Ministre des Travaux publics, qui avait empiété sur les pouvoirs de son collègue.

« Ainsi, ce pauvre Ministère de l'Intérieur (*Rires ironiques dans la même partie de la salle d'où vient tout le bruit*), ce Ministère de l'Intérieur, déjà si mutilé, qui fait incessamment des efforts pour couvrir sa nudité et ressaisir quelques-unes des attributions qui lui ont échappé, se voit dépouillé par le Ministre des Travaux publics de son droit de police sur les théâtres. »

Le Ministre des Travaux publics n'avait pu intervenir que d'une seule manière et en menaçant la Comédie-Française de lui retirer la subvention que la loi du budget accordait aux théâtres royaux. Cette considération n'aurait su intéresser l'auteur, ni influer sur la décision du Tribunal. Le Théâtre devait exécuter ses engagements, dût-il perdre sa subvention. En passant le contrat, il avait dû calculer toutes les chances Aurait-on été admis à refuser l'exécution d'un engagement vis-à-vis d'un tiers, sous prétexte que cette convention aurait déplu à un bienfaiteur, à un parent dont on attend un legs ou dont on peut craindre l'exhérédation ? La censure dramatique comme toutes les autres censures était abolie par la Charte de 1830. Or, ce n'était même pas la censure préventive qu'on voulait rétablir, c'était la censure *a posteriori*, bien autrement dangereuse. On laissait alors le théâtre monter une pièce, faire des frais énormes, puis au lendemain de la première représentation, la pièce était arbitrairement interdite. La Comédie-Française avait eu tort de se laisser faire, elle devait donc supporter la peine

de l'inexécution de ses engagements et cette infraction ne pouvait se résoudre qu'en des dommages-intérêts.

« Nous vivons, Messieurs, à une singulière époque, dit Me Odilon Barrot en terminant, à une époque de transition et de confusion, car nous vivons sous l'empire de quatre ou cinq législations successives, qui se croisent et se contredisent les unes les autres. Il n'y a que les tribunaux qui puissent, dans cet arsenal de lois, dégager les armes qui peuvent encore servir de celles dont l'usage n'est plus permis. Vous vous attacherez à la lettre de la Charte, qui proscrit toute espèce de censure, la censure dramatique comme la censure des ouvrages imprimés, et, en rendant justice à mon client, vous aurez servi les intérêts de la liberté. »

Le Président donne alors la parole à l'avocat du Théâtre-Français, au milieu du tumulte qui va grandissant et qui oblige à faire évacuer une partie de la salle. Me Léon Duval prend et développe des conclusions tendant à faire déclarer l'incompétence du Tribunal de commerce. D'après lui, la Comédie-Française n'aurait pas demandé mieux que de continuer les représentations d'un ouvrage qui lui promettait d'abondantes recettes ; elle aurait désiré appeler des orages du premier jour à de nouveaux orages ; mais elle a dû céder à une nécessité impérieuse. Il démontre qu'il y avait là pour elle un cas de véritable force majeure, et que, ne se fût-il agi que de la subvention, elle ne devait pas s'engager dans une lutte où elle aurait inévitablement succombé.

A ce moment, le Président accorde la parole à Victor Hugo, qui l'avait précédemment demandée. Celui-ci déclare qu'il désire parler le dernier. Mais sur la demande de Me Chaix-d'Est-Ange qui tient à répondre à la fois à tous ses adversaires et sur les particularités et les généra-

lités de la question, l'illustre poète se lève et prend la parole. Il prononce alors un magistral discours (1) qui est couvert d'applaudissements redoublés. Puis le président rappelle au public qu'il n'est pas au spectacle, et donne la parole à Me Chaix-d'Est-Ange, avocat du ministre.

L'avocat déclare qu'il n'existe pour lui dans cette affaire que la question de compétence, la question de fond ne pouvant être tranchée par le Tribunal de commerce, mais que cependant, il considère comme un devoir de conscience et d'honneur de ne pas laisser sans réponse les reproches qui ont été adressés à l'Autorité qu'il représente, et qu'en conséquence il prendra la parole sur le fond et prouvera devant des hommes d'honneur, que le ministre a rempli son devoir.

D'après lui, l'incompétence du Tribunal découlait du principe même de la division des pouvoirs, principe universellement reconnu et incontesté. On lui avait opposé l'affaire du *Courrier Français*, dans laquelle un jugement avait été rendu, proclamant l'illégalité des ordonnances du 25 juillet 1830. Mais les juges qui avaient rendu cette décision étaient comme les gardes nationaux qui, illégalement aussi, se revêtaient de leur uniforme et allaient combattre pour la liberté et les lois. On n'était heureusement plus à une pareille époque, bien que M. Victor Hugo pensât que l'ordre qui arrêtait sa pièce, valait au moins les ordonnances de juillet.

« Il pense, dit-il, que pour faire cesser cet ordre, on est prêt, comme lors des ordonnances de juillet, à faire une émeute ou

(1) Ce discours se trouve en entier dans presque toutes les éditions du *Roi s'amuse*. Son étendue nous empêche de le reproduire ici.

plutôt une révolution... Oui, M. Victor Hugo a écrit qu'il voulait se jeter entre l'émeute et nous ; il a eu la complaisance, la générosité d'écrire dans les journaux pour recommander à la généreuse jeunesse des ateliers et des écoles de ne pas faire d'émeute pour lui et de ne pas ressusciter sa pièce par une révolution. »

Abordant la question de fond, Me Chaix-d'Est-Ange prétend que toutes les lois sur les théâtres subsistent, que la censure en conséquence n'a pas cessé d'exister. De plus, la police des théâtres appartient bien au ministre des Travaux publics et non à celui de l'Intérieur. C'est lui qui a été mis en cause dans l'affaire de la pièce du *Maréchal Ney*. L'avocat termine en déclarant qu'il ne serait pas dans le désir ni dans le pouvoir du gouvernement d'arrêter une pièce qui n'offrirait aucun danger pour la tranquillité ou pour la morale.

Me Odilon Barrot réplique sur-le-champ et rappelle différentes circonstances où des actes administratifs ont été reconnus illégaux par les Tribunaux. Tel fut le principe de l'arrêt de la Cour de cassation au sujet de l'ordonnance de police qui enjoignait de tapisser les maisons lors des processions de la Fête-Dieu. Ainsi les Tribunaux ont toujours le droit d'apprécier les actes dont on fait dériver une poursuite ou une exception, de décider si cet acte puise sa force dans la loi, et si l'on peut fonder un jugement sur un pareil acte.

« On a eu le courage, continue Me Odilon Barrot, je dirai presque l'audace de voir dans le jugement que vous avez rendu dans l'affaire de l'imprimeur Chantpie et de l'éditeur du *Journal du Commerce* une espèce de sédition. Sans doute, comme citoyens, comme individus, vous avez le droit de résister à des actes d'oppression ; mais quand nous sommes revêtus de la toge,

quand nous exerçons une fonction publique, quand nous sommes institués pour faire respecter les lois, nous ne les violons pas, et c'est faire injure au tribunal que de supposer que, dans une circonstance, à la face du peuple, on a violé les lois. Non, Messieurs, le tribunal de commerce n'a point violé les lois dans l'affaire Chantpie et sa gloire est d'autant plus belle qu'il a résisté à l'arbitraire dans les limites de ses devoirs. Il a maintenu le respect des lois en les respectant lui-même. »

L'audience est levée, et le Tribunal met la cause en délibéré pour prononcer son jugement à quinzaine.

En réalité, dans cette affaire, il s'agissait beaucoup moins d'un procès entre Victor Hugo et la Comédie-Française, que d'un procès entre Victor Hugo et le gouvernement. Si le théâtre avait été assigné par lui, c'est parce qu'il était le seul à pouvoir l'être, que d'ailleurs l'auteur espérait obtenir des dommages-intérêts, et surtout parce qu'il voulait, par la publicité des audiences, en appeler à l'opinion. Mais la Comédic-Française avait intérêt à perdre son procès et ce qui pouvait lui arriver de plus malheureux était incontestablement de se trouver privée des recettes que le drame de Victor Hugo n'aurait pas manqué de lui assurer. C'est pourtant le ministre qui triompha, et il faut le reconnaître, il devait en être ainsi. Tout autre jugement, s'il eût été plus équitable, eût été antijuridique.

Voici le texte de cette décision :

Le Tribunal,

Statuant sur le déclinatoire proposé :

Attendu que bien qu'il s'agisse en la cause entre le sieur Victor Hugo et la Comédie-Française, de l'exécution d'un engagement privé relatif à la représentation du drame intitulé : *Le Roi s'amuse,* il résulte des débats et il est reconnu par les parties

que l'exécution de cet engagement est empêchée par un acte administratif, qui, en exécution du décret du 8 juin 1806, et motivé sur ce que dans un grand nombre de scènes dudit drame les mœurs seraient outragées, on a interdit la représentation ;

Attendu que, pour prononcer au fond, il faudrait inévitablement apprécier l acte administratif susdit ; qu'aux termes de l'article 12 de la loi du 24 août 1790 et de celle du 16 fructidor an III, cette appréciation est hors des attributions de ce Tribunal;

Par ces motifs, joint les causes, se déclare incompétent, renvoie les parties à se pourvoir devant qui de droit ; condamne le demandeur aux dépens (1).

Le Roi s'amuse fut repris au Théâtre-Français le 22 novembre 1882.

Un an après, le contraire était jugé par le même tribunal dans l'affaire d'*Antony* d'Alexandre Dumas. La question se présentait, il est vrai, sous un jour un peu différent.

Lorsqu'en 1833, le Ministre de l'Intérieur, M. Thiers, voulut réorganiser et régénérer le Théâtre-Français, il chercha à attirer autour de ce théâtre des auteurs de talent et dont les pièces faisaient recette. Pour atteindre ce but, il s'adressa notamment à Alexandre Dumas et l'ayant fait venir dans son cabinet, il lui offrit une prime s'il voulait travailler pour le Théâtre-Français. Celui-ci accepta la proposition, mais déclara au ministre qu'il désirait être traité comme les autres auteurs et ne mit comme condition à sa promesse que l'engagement que la Comédie-Française contracterait envers lui de monter trois de ses anciens ouvrages : *Antony*, *Henri III* et *Christine*. M. Thiers répondit qu'il ne connaissait pas *Antony*, quoique ce drame eût obtenu déjà quatre-vingts représentations ; mais qu'il

(1) *Gaz. des Trib.* 1832, 20, 21 décembre. 1833, 3 janvier.

avait vu *Christine*, que cette pièce lui avait fait beaucoup de plaisir et que même, il en avait fait autrefois l'objet d'un feuilleton. Aussi la condition fut acceptée sans aucune restriction. M. Jouslin de Lasalle, directeur du théâtre, ayant été alors convoqué au cabinet du ministre, ce dernier lui indiqua les clauses du traité et le chargea de les mettre par écrit. Conformément aux conventions ainsi arrêtées le 18 novembre 1833, *Antony* fut mis en répétition et annoncé sur l'affiche, pour les débuts de Mme Dorval, la fameuse comédienne des boulevards. Puis le jour de la première, le 28 avril, on reçut l'ordre du Ministre de l'Intérieur d'arrêter la représentation. Cet ordre fut aussitôt notifié à Alexandre Dumas, qui donna lui-même, plus tard, devant le Tribunal de Commerce, l'explication de cet embargo ministériel, aussi intempestif que soudain.

« Dans cet ouvrage, dit-il, usant de mon droit d'auteur, j'avais raillé le *Constitutionnel* et ses doctrines surannées. Le *Constitutionnel* qui, avant 1830 était une sorte de puissance, s'offensa des plaisanteries d'un jeune auteur dramatique et, dans son courroux, il fulmina un article où il prétendait démontrer qu'*Antony* était une production immorale, et qu'il était scandaleux d'en permettre la représentation sur le premier théâtre national. La colère du journal n'eut peut-être pas exercé une grande influence sur le Ministre de l'Intérieur. Mais à cette époque MM. Gay et Etienne se trouvaient être les rapporteurs du budget des théâtres. Ces honorables députés, dont la collaboration au *Constitutionnel* est parfaitement connue, s'imaginèrent que les épigrammes d'*Antony* les atteignaient personnellement. Dans cette persuasion, ils déclarèrent au ministre qu'ils feraient rejeter le budget théâtral, si la pièce satirique n'était pas interdite au Théâtre-Français. »

Alexandre Dumas assigna donc M. Jouslin de Lasalle

devant le Tribunal de Commerce et demanda contre lui 12.000 francs de dommages-intérêts et l'obligation de jouer immédiatement son ouvrage à peine de 320 francs par chaque jour de retard. Puis à l'audience du 2 juin 1834, il déclara par l'organe de Mr Mermilliod, qu'il s'agissait uniquement de l'exécution d'un contrat synallagmatique. Cette pièce avait été jouée, en effet, un grand nombre de fois et avait fait l'objet d'un traité passé par le Directeur du Théâtre, préparé et ratifié par le ministre. M. Jouslin étant directeur d'un théâtre subventionné, devait être considéré comme un mandataire de l'Autorité. Il avait alors agi dans les limites de son mandat et l'arrêté ministériel du 28 avril devait être considéré comme non avenu. Ou bien, s'il avait outrepassé ses pouvoirs, c'était à lui à lever l'obstacle qui s'opposait à la représentation du drame. Mais dans l'une et l'autre hypothèses, il ne s'agissait que d'un acte commercial, soumis à l'empire du droit commun. Le Ministre de l'Intérieur gérant le Théâtre-Français par un mandataire, était justiciable des Tribunaux à raison de cette gestion, ainsi qu'il avait été jugé le 11 février 1828, à l'égard de M. Sosthènes de Larochefoucauld, qui, en qualité de chargé du département des Beaux-Arts, avait à cette époque la haute direction de l'Académie royale de musique. Malgré un arrêté de conflit, les tribunaux avaient proclamé leur compétence sous le gouvernement de Charles X ; il devait encore en être de même aujourd'hui. L'avocat demandait que M. Jouslin de Lasalle fût tenu de comparaître en personne à la barre, pour s'expliquer sur les faits qu'il venait de signaler au Tribunal et dont la connaissance exacte était indispensable pour le jugement du fond comme pour la décision de la question de compétence.

Me Henri Nouguier, agréé de la Comédie-Française, offrait alors, au nom du Directeur, de jouer *Antony*, mais à la charge par Alexandre Dumas de rapporter mainlevée de l'interdiction prononcée par le Ministre de l'Intérieur. Tant que l'interdiction ne serait pas levée, en effet, la volonté du Directeur ne pouvait rien contre la volonté plus puissante de son chef. Et quand il aurait été certain que le ministre aurait approuvé ou même encouragé la représentation d'*Antony* jusqu'au 27 avril, le fait était que le 28 il avait changé d'avis, qu'il avait fait défense de jouer ce drame et qu'à partir de ce moment il y avait eu pour le Théâtre-Français obstacle de force majeure empêchant les représentations promises.

Me Legendre, agréé du ministère de l'Intérieur, avait décliné la compétence du Tribunal, attendu, disait-il, que les actes de l'autorité administrative ne pouvaient être soumis à l'appréciation de l'autorité judiciaire.

Le Tribunal ayant ordonné alors la comparution des parties, Alexandre Dumas, prenant la parole, exposa à la barre la manière exacte dont les choses s'étaient passées tant avec le ministre qu'avec M. Jouslin, puis il termina ainsi :

« Je reconnais que M. Jouslin de Lasalle a agi en bon camarade et qu'il a fait tout ce qui dépendait de lui pour jouer ma pièce. Le tort ne vient que du ministre qui a mis *Antony* à l'*index* sans le connaître ainsi qu'il l'a dit lui-même à la tribune. Cette interdiction ministérielle a été fatale à mes intérêts pécuniaires ; car les préfets des départements s'évertuent, à l'instar de leur maître, à frapper ma pièce de prohibition. Il n'est plus permis de me jouer même à Valenciennes. M. Jouslin de Lasalle m'a offert de représenter telle autre pièce que je voudrais choisir à la place d'*Antony*, mais ce ne serait pas là exécuter ce qui a été convenu ; d'ailleurs je tiens à la représentation d'*Antony* qui

est mon ouvrage de prédilection et celui d'une jeunesse nombreuse qui veut bien me regarder comme son représentant. Sur la foi des promesses du ministre et du traité fait avec M. Jouslin de Lasalle j'ai retiré violemment *Antony* du répertoire de la Porte-Saint-Martin. où il faisait d'abondantes recettes. Je me suis donc privé des droits d'auteur qui me revenaient journellement. Il est par conséquent juste que M. Jouslin me dédommage du préjudice qu'il m'a causé par l'inexécution du contrat. Le ministre ne manquera pas de lui fournir les fonds nécessaires. La pique que j'ai eue avec le *Constitutionnel* ne doit pas autoriser le directeur du Théâtre-Français, non plus que le ministre, à arrêter la représentation d'une pièce qui est une partie de ma fortune. Ce serait une véritable spoliation. Si M. Thiers n'eût pas entendu traiter avec moi, il ne m'aurait pas appelé douze ou quinze fois chez lui, il ne serait pas entré dans ces détails de théâtre, qui ne peuvent qu'être ridicules pour un ministre. M. Jouslin n'a été évidemment qu'un intermédiaire.

M. Jouslin de Lasalle. — J'ai fait le traité avec M. Alexandre Dumas dans mon cabinet. Le ministre a su que j'avais fait un traité; mais il n'en a pas connu les détails. J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir pour exécuter la convention. La défense du ministre arrivée tout à coup et sans que je l'eusse prévue, a seule empêché l'effet de ma bonne volonté. C'est une force majeure dont je ne saurais être responsable.

M. Alexandre Dumas. — Ne m'avez-vous pas rencontré chez le ministre...?

M. Jouslin de Lasalle. — Oui, il y a quinze jours.

M. Mermilliod. — Le ministre savait qu'*Antony* faisait partie du répertoire de Mme Dorval et qu'elle devait débuter dans cette pièce.

M. Alexandre Dumas. — Mme Dorval en a fait l'objet d'une stipulation particulière dans son engagement.

M. Jouslin de Lasalle. — Mme Dorval a été engagée deux ou trois mois avant le traité avec M. Alexandre Dumas. Aucune stipulation ne fut faite alors relativement à *Antony*. Depuis le traité avec le demandeur, M. Merle, époux de Mme Dorval, vint

me prier d'ajouter la clause dont on vient de parler, je ne me refusai pas à cet acte de complaisance, parce que je ne prévoyais pas qu'*Antony* serait défendu un jour J'ajoutai la clause au bas de l'engagement dramatique.

M. Alexandre Dumas. — La clause additionnelle a-t-elle une date particulière?

M. Jouslin de Lasalle. — Non.

Me Mermilliod. — M Jouslin de Lasalle reçoit une subvention du ministre et se trouve dans un état de dépendance, qui l'empêche de s'expliquer ouvertement.

M. Jouslin de Lasalle. — Je n'ai pas à m'expliquer sur mes rapports avec le ministre. Il y aurait même inconvenance de ma part.

M. le Président. - Êtes-vous tenu par suite de la subvention que vous recevez, de ne jouer que les pièces qui conviennent au ministre?

M. Jouslin de Lasalle — Il ne m'a été imposéa ucune obligation de ce genre. Je jouis, à cet égard, de la même liberté que les autres directeurs; mais, comme eux, je suis tenu de me soumettre aux défenses qui émanent du Pouvoir. Il n'y a entre mes confrères et moi aucune différence.

Après ces explications, le directeur du Théâtre-Français sortit immédiatement de la salle d'audience et Me Mermilliod, s'emparant des faits qui ressortaient de la déposition des parties, déclara y trouver la preuve que M. Jouslin de Lasalle ne pouvait, soit qu'il eût contracté spontanément et en son nom personnel, soit qu'il n'eût agi que par ordre du ministre, se soustraire à l'exécution du contrat. Il repoussait le déclinatoire opposé par les adversaires et citait sur ce point la décision rendue par le Conseil d'État dans l'affaire de Mme Mainvielle-Fodor. L'avocat persistait à demander 12.000 francs pour le préjudice causé jusqu'à ce jour et

la représentation immédiate d'*Antony* ou 320 francs de dommages-intérêts par chaque jour de retard

Sur ces débats intervint, à la date du 14 juillet 1834 (1), un jugement bizarre, plus politique que juridique, dans lequel les juges, tout en voulant satisfaire au principe du progrès de la liberté constitutionnelle, ne pouvaient s'empêcher de reconnaître l'existence d'une force majeure empêchant les représentations de la pièce. Dans la première partie de leur décision, en effet, les magistrats consulaires jugèrent que le ministre, qui a laissé un ouvrage dramatique prendre rang dans le répertoire d'un théâtre, a épuisé son droit de censure, et ne peut plus empêcher la représentation de cet ouvrage sur un autre théâtre et que les ordres contraires qu'il peut donner à cet égard à un directeur de spectacle ne sont pas obligatoires pour celui-ci. Par application de ce principe fantaisiste et inventé par eux, ils condamnèrent M. Jouslin de Lasalle à 10.000 francs de dommages-intérêts, pour s'être soumis jusqu'à présent à l'injonction de M. le Ministre de l'Intérieur qui lui défendait de jouer *Antony*, pièce du répertoire de la Porte-Sainte-Martin. Au contraire, dans la deuxième partie du jugement, le Tribunal, se mettant ainsi en contradiction avec lui-même, n'ordonnait pas au directeur de jouer immédiatement la pièce défendue, à peine d'une autre indemnité dont il aurait fixé le chiffre ; il prescrivait simplement à M. Jouslin de se pourvoir devant l'autorité compétente, dans le délai de quinzaine, pour faire prononcer sur l'empêchement qui lui était imposé. Il reconnaissait donc, d'une

(1) *Gaz. des Trib.* 1834. 17 mai, 2, 16, 30 juin, 14, 17, 18 juillet. 1835, 23 décembre.

manière implicite, que cet empêchement constituait une force majeure, ou en d'autres termes, que le directeur du Théâtre-Français n'avait pas le droit de jouer *Antony*, tant que la décision ministérielle ne serait pas annulée. Le Tribunal de commerce se déjugeait donc dans sa sentence et dès lors les principes qu'il proclamait ne pouvaient plus être considérés que comme des velléités, impuissantes et contraires aux lois, de juger suivant l'équité.

Ainsi ce jugement était à la fois informe et en contradiction avec les principes du droit. Un ministre peut en effet autoriser une pièce et retirer ensuite son autorisation. Il ne peut y avoir rien de définitif dans un acte de pure volonté. Le ministre qui peut, de sa seule autorité, permettre la représentation d'une pièce, peut encore, de sa seule autorité, prononcer postérieurement l'interdiction de la même pièce, à la suite, par exemple, de la connaissance qu'il acquiert de certains inconvénients que cette représentation peut avoir et qu'il n'avait pas prévus. Les circonstances dans lesquelles l'interdiction se produira peuvent la rendre odieuse, c'est possible. Mais un tribunal judiciaire ne peut pas avoir le droit d'apprécier un acte du pouvoir, et de se rebeller contre cet acte ou alors il sort de sa compétence. D'ailleurs ce qui rend ce jugement incohérent, c'est que, même si nous admettons que le Tribunal avait raison en déclarant l'interdiction ministérielle nulle et sans valeur, il eût fallu tout au moins qu'il allât jusqu'au bout dans cette voie et qu'il obligeât le Directeur du Théâtre-Français à jouer *Antony* le lendemain même, sous peine d'une forte astreinte. C'est parce que ce résultat de la logique la plus élémentaire l'a effrayé, que le Tribunal s'est ainsi déjugé à cet endroit. Comment

concevoir en effet que le Directeur du Théâtre-Français eût commis la folie de désobéir d'une façon aussi éclatante et aussi audacieuse à son supérieur hiérarchique, celui dont sa situation dépendait? L'hypothèse est effectivement inconcevable et le tribunal l'a bien senti. Il eût mieux fait cependant de renoncer à sa bonne intention et de rendre un jugement qui fût à la fois d'accord avec lui-même et avec les lois en vigueur.

*
* *

A côté de la censure, il y a une autre cause qui peut empêcher la représentation d'une pièce à la Comédie-Française, c'est le défaut d'autorisation du gouvernement. Aux termes de l'arrêté ministériel du 5 décembre 1853 aucune pièce ne peut être mise à l'étude dans cet établissement sans l'autorisation du gouvernement. Par suite, l'auteur qui ne justifie pas que sa pièce, quoique reçue par le comité de lecture (actuellement par l'administrateur), a été approuvée par le ministre, ne peut ni en exiger la représentation, ni obtenir de dommages-intérêts pour défaut de représentation.

Le cas s'est présenté en 1854 dans l'affaire de Belloy. Le comité de lecture de la Comédie-Française avait reçu, le 3 juillet 1852, une comédie en trois actes en vers de M. le marquis de Belloy, intitulée *Jacques Callot*. La distribution des rôles avait été faite immédiatement et la première répétition avait eu lieu quelque temps après ; depuis lors M. de Belloy avait vainement sollicité de la direction du théâtre la mise à l'étude et la représentation de sa pièce. Arsène Houssaye, alors administrateur du théâtre, lui avait répondu que, par un arrêté du ministre

d'Etat du 5 décembre 1853, il lui était expressément interdit de mettre aucune pièce à l'étude avant l'examen fait et l'autorisation régulièrement accordée. Mais M. de Belloy prétendit que sa pièce, ayant été reçue par le comité de lecture avant l'arrêté ministériel, ne devait pas tomber sous son application. Il assigna alors Arsène Houssaye devant le Tribunal de Commerce pour qu'il fût condamné à jouer sa pièce, sinon à lui payer 6.000 francs de dommages-intérêts.

L'administrateur déclina la compétence du Tribunal de Commerce et demanda le renvoi devant la juridiction administrative, attendu qu'il s'agissait de l'interprétation d'un acte administratif. Par jugement du 29 juin 1854, le Tribunal lui donna raison :

« Le Tribunal,

« Attendu que par arrêté en date du 5 décembre 1853, rendu public, S. E. M. le Ministre d'Etat a décidé que, dans les théâtres impériaux, aucune pièce ne serait dorénavant mise à l'étude qu'après l'examen fait et l'autorisation régulièrement accordée ;

« Attendu que de Belloy ne justifie pas d'un manuscrit autorisé ; que la demande qu'il forme aurait pour effet de déférer à la juridiction ordinaire, l'appréciation de l'arrêté précité ; que cet arrêté constitue un acte administratif rendu par le Ministre dans l'exercice de ses fonctions ; que le Tribunal, à raison de la séparation des pouvoirs administratif et judiciaire, est incompétent ;

« Par ces motifs, se déclare incompétent ; renvoie la cause et les parties devant les juges qui doivent en connaître ; condamne de Belloy aux dépens (1). »

(1) *Gaz. des Trib.* 1854, 1er juillet.

C'est également ce qui a été jugé dans l'affaire Legouvé. Cet auteur avait fait recevoir au Théâtre-Français une pièce intitulée *Médée*, composée spécialement pour Rachel. Mais la capricieuse artiste, après avoir demandé la pièce, ne la voulait plus jouer. Après de longs mois d'attente, Legouvé s'était décidé, en désespoir de cause, à assigner la tragédienne devant le Tribunal civil et il avait obtenu contre elle un jugement du 17 novembre 1854 ordonnant que Rachel serait tenue, sous peine de 200 francs de dommages-intérêts par jour de retard, de reprendre les répétitions de *Médée* aux jours qui seraient indiqués par l'administration du Théâtre-Français d'accord avec Legouvé.

A la suite de ce jugement l'auteur demanda à l'administration du théâtre l'indication d'un jour pour les répétitions. Arsène Houssaye, administrateur du théâtre, refusa de faire cette indication. Legouvé l'assigna alors devant le Tribunal civil pour qu'il fût ordonné qu'il serait passé outre aux répétitions. Mais à l'appel de la cause un déclinatoire fut déposé entre les mains du procureur impérial, tendant à ce que le Tribunal se déclarât incompétent, attendu qu'il s'agissait de l'interprétation et de l'exécution de l'arrêté ministériel du 5 décembre 1853, interdisant de mettre une pièce à l'étude avant l'autorisation préalable de l'administration supérieure.

Après la lecture de ce document, la parole ayant été donnée à Me Mathieu, avocat de Legouvé, celui-ci déclara qu'à côté de l'actrice, son client aurait pu assigner le théâtre, mais qu'il préféra s'entendre avec le comité et qu'au lieu de papier timbré, il engagea avec lui une correspondance, dont l'avocat lit quelques passages, et dans laquelle l'auteur invitait le théâtre à jouer la pièce, puis le mettait en demeure ; que néanmoins ce fut seulement

quand Legouvé dût recourir à une assignation que le déclinatoire fut opposé.

« Un déclinatoire! dit-il, la menace d'un conflit! on croit rêver. Comment! voilà trois ans que la pièce est faite, dix-huit mois qu'elle est reçue, dix-huit mois que l'auteur attend; le Ministre l'a su et il a été averti chaque fois; et à la veille de triompher de la résistance d'une artiste qui comprend si peu ses devoirs, un conflit lui vient en aide et porte secours à l'administrateur oublieux de sa parole! »

L'avocat soutint que pour que la justice ordinaire fût dessaisie, il aurait fallu autre chose que cet arrêté général pris le 5 décembre 1853; il aurait fallu un arrêté spécial antérieur à l'instance. Arsène Houssaye aurait pu dire alors : il y a force majeure. L'autorisation exigée par l'arrêté du 5 décembre ressortait de tous les faits et du silence du ministre. D'ailleurs, la pièce n'avait pas besoin de cette autorisation, l'arrêté en question n'ayant pu rétroagir et s'appliquer par suite à des ouvrages qui, comme *Médée*, avaient été reçus avant le 5 décembre. Legouvé ne demandait qu'une reprise de répétitions interrompues, et non la mise en répétition d'une pièce nouvelle.

Me Benoît Champy, avocat d'Arsène Houssaye, demanda acte pour son client de l'impossibilité dans laquelle il se trouvait de faire répéter la pièce de *Médée*, par suite de l'arrêté du ministre.

Le Tribunal rendit le jugement suivant :

« Attendu qu'aux termes de l'article 1er du décret du 5 décembre 1853 aucun ouvrage reçu par le comité de lecture du Théâtre-Français ne peut être mis à l'étude sans l'autorisation du gouvernement;

« Que Legouvé ne justifie point de cette autorisation préalable ;

« Que la nécessité de cette autorisation s'applique à tous les ouvrages qui n'avaient point encore été représentés lors de la promulgation du décret précité ;

« Donne acte à M. Legouvé des conclusions prises par Houssaye comme administrateur du Théâtre-Français et par lesquelles il déclare n'avoir jamais refusé et ne pas refuser actuellement de jouer la pièce de *Médée* ;

« Déclare Legouvé non recevable dans sa demande, l'en déboute et le condamne aux dépens (1). »

La jurisprudence décidait donc que le défaut de l'autorisation du gouvernement, prescrite par l'arrêté du 5 décembre 1853, constituait pour la Comédie un cas de force majeure, et que l'arrêté s'appliquait à toutes les pièces qui n'avaient pas encore été représentées à la date où il avait été pris par le ministre d'Etat.

(1) *Gaz. des Trib.* 1854, 19, 20, 22 octobre, 15, 18 novembre, 12 décembre. 1855, 4 mars.

CONCLUSION

Après avoir suivi, à travers les temps, la Comédie-Française dans ses nombreuses allées et venues devant la justice, il nous reste à accomplir une tâche aussi pleine de difficulté que d'intérêt. Il s'agit de savoir, en effet, dégageant ainsi de la jurisprudence variée que nous venons d'étudier un principe général, quels sont exactement aujourd'hui le caractère et la valeur juridique de cette société fondée par Louis XIV et qui semble avoir conservé encore aujourd'hui, au moins en apparence, les lignes essentielles de la structure que lui avait donnée le grand Roi.

L'étude de cette question nous amène à trancher le problème suivant : La Comédie-Française constitue-t-elle, dans le sens juridique du mot, une société ? L'ingérence du gouvernement dans son organisation et son administration lui a-t-elle laissé son autonomie ? Ou, au contraire, cette ingérence, qui est allée sans cesse en augmentant, n'a-t-elle pas peu à peu absorbé l'élément privé qui dominait à l'origine ? La protection de l'Etat n'est-elle pas devenue, à force d'être autoritaire, une direction générale et souveraine, et n'a-t-elle pas ainsi transformé cette société, naguère si personnelle et si vivante, en un grave et

austère établissement public? En d'autres termes, les sociétaires d'aujourd'hui sont-ils les membres d'une société civile autonome, ou sont-ils au contraire des fonctionnaires de l'Etat, fonctionnaires d'un genre très spécial, puisqu'ils se paient par leur travail et que ce travail paraît difficilement compatible avec cette qualification, mais qui peuvent néanmoins être ainsi appelés si l'on considère la façon dont ils sont nommés, les droits qu'ils ont à l'égard de la Comédie, et la manière dont leur retraite leur est accordée?

La solution de ce curieux et difficile problème amène des conséquences qu'il est aisé de prévoir dès maintenant. Si nous sommes en présence d'une société privée en effet, la dissolution en peut certainement être demandée, soit par un de ses membres, soit par un de ses créanciers. (Celui-ci pourrait également demander sa déclaration de faillite). Il y a encore, il est vrai, une difficulté à résoudre : A quel type cette société pourra-t-elle être ramenée? Cette question a son importance, car il y aura lieu d'employer des moyens différents, suivant l'opinion reçue, pour attaquer la société ou en demander la dissolution. Mais auparavant il faut savoir s'il ne s'agit pas ici d'une société tombant sous le coup de l'article 1865 et 1869 du Code civil, qui prohibent les sociétés perpétuelles. La question est donc complexe. Elle ne l'est pas moins si on considère la Comédie-Française comme une institution d'Etat. Sa dissolution pourra-t-elle alors être prononcée, et en cas d'affirmative, par quels tribunaux? Ceci nous mène à l'examen de la question de compétence, très grave, elle aussi. Suivant la qualification qu'on donnera au Théâtre-Français, ce seront les tribunaux de l'ordre judiciaire ou les tribunaux administratifs qui seront compétents pour

trancher les différends que peut avoir la Comédie. A ce titre, il nous paraît du plus haut intérêt de savoir quelle est la juridiction naturelle de la Comédie-Française, et à quel tribunal doit incomber la mission de trancher ses litiges. Cette question d'ailleurs peut donner lieu à une distinction qui vient encore la compliquer. Avant d'aborder l'examen de ces difficultés et d'essayer de construire une théorie, il nous paraît utile de faire observer que nous sommes dépourvus presque absolument dans cette tâche de textes précis qui constituent pour nous une base solide de nature à diriger d'une manière sûre et précise notre raisonnement. Nous manquons de ces points d'appui qui permettent de se livrer avec sécurité à une discussion serrée dans laquelle les arguments, se pressant dans un ordre logique et fort, arrivent presque à imposer la solution qu'ils apportent. Aucune des deux opinions, en effet, que l'on peut émettre sur la question, ne mérite une adhésion complète et indiscutée. Chacune d'elles ne s'appuie que sur des arguments trop généraux et trop vagues. Et la Comédie-Française revêt un caractère si original et si particulier, qu'il n'est possible de raisonner sur sa nature que par des analogies plus ou moins lointaines.

Connaissant ainsi et les difficultés de la question et l'incertitude des solutions qui peuvent lui être apportées, nous devons maintenant présenter les opinions diverses qui peuvent être formulées sur la nature de la Comédie-Française, voir comment on peut les soutenir, déterminer enfin quelle est la moins fragile d'entre elles et la plus conforme aux lois et décrets qui régissent ce théâtre.

*
* *

On peut soutenir que la Comédie-Française est une société particulière, protégée par le gouvernement.

C'est là certainement l'opinion la plus répandue. Voyons, en étudiant les arguments sur lesquels elle repose, si elle est aussi la plus exacte.

La Comédie-Française, peut-on dire, est une société privée parce qu'elle repose sur un acte de société passé entre les divers associés par devant notaire : l'acte de germinal an XII.

Cet acte a été modifié le 17 octobre 1816 par une autre convention notariée. Il y a bien des décrets et des ordonnances, mais ces actes du pouvoir exécutif ne sont venus qu'apporter des modifications aux actes notariés, qui restaient néanmoins la base de la Société. Ces règlements administratifs existent donc à côté du contrat constitutif et n'en changent pas le caractère. En outre, lorsqu'un artiste est admis au titre de sociétaire, on lui fait signer devant un notaire un acte dans lequel il déclare avoir pris connaissance des actes de société antérieurs ainsi que des actes de l'autorité administrative et y adhérer pleinement. Voici d'ailleurs, à titre d'exemple, l'engagement de M. Coquelin.

« Le 22 janvier 1864 a comparu M. Constant Coquelin, artiste dramatique, reçu sociétaire au Théâtre-Français (pour faire partie de la Société à partir du 1er janvier 1864) aux conditions énoncées au titre II du décret du 21 avril 1850 et sous les modifications apportées par le décret du 22 novembre 1859, article 2 et 3, par arrêté de M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, en date du 11 décembre dernier sur la proposition de M. l'Administrateur général du Théâtre-Français après avis du Conseil d'administration.

« Lequel après avoir pris communication et que lecture, qu'il a dit bien comprendre lui a été faite par l'un des notaires soussignés :

« 1° De l'acte constitutif de la Société du Théâtre-Français passé devant Me Hua, prédécesseur immédiat de Me Sebert et son collègue le 27 germinal an XII, enregistré, dont la minute est la première de celles qui précèdent ;

« 2° D un autre acte passé, etc...

« 3° D'un autre acte également passé entre les Comédiens-Français devant Me Bellanger, autre prédécesseur immédiat dudit Me Sebert, et son collègue, du 17 octobre 1816 et enregistré, dont la minute est une de celles qui précèdent, contenant dérogation de la part des Comédiens-Français à l'acte constitutif de leur Société, ci-devant énoncé, en ce qui concerne le dépôt, les recouvrements de fonds qui doivent assurer le payement des pensions.

« Et, de plus, après avoir pris par lui-même communication des décrets, ordonnances et arrêtés qui régissent le Théâtre-Français et notamment les décrets du 27 octobre 1812, 27 avril 1850, 19 novembre 1859 et encore de l'arrêté ministériel du 18 décembre dernier sus-énoncé, qui admet M Coquelin comme sociétaire du Théâtre-Français,

« A, par ces présentes, déclaré adhérer à l'acte de Société du 27 germinal an XII et à l'acte modificatif du 17 octobre 1816, étant ensuite et tous deux sus-énoncés, et approuvé de la manière la plus complète ces deux actes en tout leur entier, consentant qu'à son égard ces actes reçoivent, à partir du 1er janvier courant, leur pleine et entière exécution, comme s'il y avait concouru et les avait signés, s'obligeant aux mêmes charges et conditions que celles auxquelles se sont obligés les autres Sociétaires et qui sont énoncées aux dits actes, mais bien entendu avec les restrictions et modifications résultant des décrets, arrêtés et ordonnances, qui régissent le Théâtre-Français et notamment du décret du 27 avril 1850, titre II, et de celui du 19 novembre 1859.

« Et pour l'exécution des présentes, etc... »

Ainsi, l'artiste devenu sociétaire adhère à deux catégories de règlement : d'abord aux actes notariés et ensuite aux actes administratifs en tant qu'ils sont venus modifier les conventions privées. Mais en adhérant ainsi, dans un acte d'ordre privé, à des clauses et conditions imposées aux Comédiens par l'Autorité, le sociétaire transforme ces règles administratives en conventions synallagmatiques. C'est absolument comme si, reprenant uue à une les prescriptions contenues tant dans les actes notariés que dans les actes administratifs et se les appropriant en quelque sorte, il en avait fait l'objet même de son contrat. Ces clauses qui paraissaient lui être imposées se transforment alors en conventions librement consenties. Ainsi, même en admettant que les règlements administratifs aient la prépondérance dans la constitution de la Comédie-Française, l'engagement du sociétaire n'en repose pas moins sur un contrat, il existe entre lui et ses collègues une véritable société, et les difficultés contentieuses qui peuvent s'élever entre eux sont par suite de la compétence des tribunaux de l'ordre judiciaire (1).

Mais quel est maintenant le caractère de cette société ? Ici la question se complique singulièrement. A quelque type de société, en effet, parmi ceux qui sont prévus et réglés par la loi, que nous essayions de ramener le Théâtre-Français, nous n'arrivons pas à trouver le modèle exact sur lequel cette société a été faite et même nous ne pouvons obtenir qu'une ressemblance lointaine avec les différentes catégories légales. Nous sommes

(1) M. Brémond. Examen doctrinal de jurisprudence administrative, dans *la Revue critique de législation et de jurisprudence*, 1898, p. 1 à 4, soutient à peu près la même idée.

donc en présence d'une société peu ordinaire, qui ne constitue ni une société civile proprement dite, ni une société en commandite, ni une société anonyme, ni une société en participation, ni d'ailleurs aucune société commerciale. Il n'y a en effet aucun capital, les associés ne sont engagés que sur leur part dans les produits de l'exploitation, sans pouvoir être jamais tenus sur leurs propres biens, ils ne sont pas déterminés à l'avance, ils entrent et sortent uniquement par la volonté du gouvernement ; de plus, ils ne gèrent pas, c'est le propriétaire du théâtre qui gère ; les droits des associés ne passent pas à leurs héritiers, ils ne survivent pas à leur retraite, à leur sortie de la société. Le Théâtre-Français constitue donc une société *sui generis* qui est sans exemple et qui se trouve en dehors du cadre des sociétés réglées par nos lois.

On a prétendu que la Société du Théâtre-Français était illimitée et que par suite elle tombait sous le coup des articles 1865 et 1869 qui prohibent ce genre de société. Nous ne croyons pas que cette prétention émise plusieurs fois par des sociétaires (1) qui voulaient briser leur contrat, et qui se trouvaient à bout de moyens et d'arguments, soit exacte. En effet, la Comédie-Française forme bien une société illimitée, en ce sens qu'elle se renouvelle sans cesse par la désignation de nouveaux membres ; mais ce n'est pas là, à notre avis, le genre de sociétés visées par le Code civil. La loi veut parler de sociétés qui enchaînent perpétuellement chacun de leurs membres. Or, tel n'est pas le cas de la Comédie-Française dans laquelle les sociétaires ne sont engagés dans les liens sociaux que pour vingt ans, trente ans au plus. Ce qui paraît donner à cette société un

(1) Voir le procès Got.

caractère illimité, c'est que les membres se renouvellent constamment sans que les statuts soient modifiés. Mais ce n'est pas là le seul élément constitutif de la société illimitée prévue par le Code civil. Nous ne pensons donc pas qu'il soit possible à un sociétaire de demander la dissolution de la société en déclarant y renoncer, même si sa renonciation était de bonne foi et n'était pas faite à contretemps.

Si donc la Comédie-Française est une Société, elle a qualité pour plaider et les tribunaux judiciaires constituent sa juridiction naturelle. Les sociétaires, en effet, se partagent les bénéfices sociaux : par suite, chaque fois que les bénéfices courent le risque de diminuer, par le départ intempestif d'un des membres par exemple, la Société est intéressée à l'attaquer en réparation du préjudice causé. Il n'y a pas de fonds social proprement dit, mais il y a des parts sociales, fruit de leur travail, qui sont réparties chaque année entre les différents sociétaires et le fait que l'importance de ces parts est menacée entraîne pour la Comédie un intérêt et par suite un droit pour agir.

La compétence des tribunaux judiciaires s'induit, ainsi que nous l'avons vu, du fait de l'incorporation des décrets et règlements administratifs dans les engagements pris à leur entrée par les sociétaires et qui constituent le pacte social. On est allé jusqu'à dire que, même si on reconnaissait la prépondérance de l'élément gouvernemental dans l'administration et la constitution de la Comédie-Française, ce seraient toujours les tribunaux judiciaires qui seraient compétents pour trancher les procès qu'elle peut avoir. C'est qu'en effet le gouvernement accomplit, suivant une distinction bien connue, deux sortes d'actes : des actes d'autorité et des actes de gestion. Si l'interprétation et

l'appréciation des premiers ressort sans conteste, en vertu de la théorie de la séparation des pouvoirs, de la compétence rigoureusement exclusive des tribunaux administratifs, il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit des actes de gestion, que le Gouvernement accomplit comme s'il n'était qu'un simple particulier. A ce titre, l'État peut être industriel, ainsi qu'en témoignent la Manufacture des Gobelins, celle de Sèvres, etc., il peut être aussi entrepreneur de théâtre. Pour ces actes il est soumis comme tout le monde à la juridiction des tribunaux judiciaires.

Cette dernière opinion nous paraît absolument inexacte. En effet, si le gouvernement a jamais fait acte d'autorité, c'est quand, en 1812, l'empereur, reprenant l'acte de germinal et se l'appropriant en quelque sorte en en changeant presque toutes les dispositions et en le marquant à chaque ligne de l'empreinte administrative, a rendu le décret de Moscou, c'est quand en 1850 et en 1859 le gouvernement d'alors, continuant les traditions, a augmenté la mainmise de l'autorité sur la Comédie-Française, pour l'achever presque complètement en 1901, date à laquelle fut définitivement enlevé aux sociétaires le droit de choisir les ouvrages qu'ils doivent mettre à la scène et du succès desquels dépend la rémunération de leur travail. Il ne s'agit donc pas ici d'actes de gestion. La Comédie-Française appartenait à une société; le gouvernement, pour des raisons diverses, a cru qu'il était bon de se substituer à elle dans l'administration de ce théâtre. Il n'a pu le faire que par des actes d'autorité.

Mais, d'après la seconde opinion que nous formulions en débutant, la Comédie-Française serait devenue aujourd'hui un établissement public?

Cependant elle n'a pas la personnalité morale, car

aucun décret ne la lui a donnée. Il serait donc plus exact de dire qu'elle constitue un organe gouvernemental. Cette opinion, qui aboutit à la suppression complète de la Société des Comédiens, est, il faut le dire, très séduisante. Il est facile de montrer en effet, d'une part l'ingérence toujours de plus en plus grande et de plus en plus profonde du gouvernement pendant tout le XIX[e] siècle dans les affaires de la Comédie aboutissant à la transformation complète de ce théâtre, et d'autre part l'absence dans cette Société de presque tous les caractères juridiques requis par nos lois. Nous aurons aisément mis ces deux points en lumière, car ils sont déjà connus.

A l'origine, la Troupe de Molière (Hôtel Guénégaud) et la Troupe de l'Hôtel de Bourgogne constituaient des sociétés privées pour l'exploitation de l'art dramatique et scénique. Le gouvernement ne s'était mêlé de leurs affaires que pour leur concéder un privilège. Mais en 1680 son action commence à se faire sentir dans l'organisation même des deux Sociétés. En effet, le duc de Créqui, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi en exercice, expédie le 18 août un ordre de Louis XIV qui réunit l'Hôtel de Bourgogne et l'Hôtel Guénégaud et envoie la liste de ceux des deux Troupes que le monarque entend garder à son service. C'est donc le gouvernement qui, déjà à cette époque, nomme les sociétaires. En conséquence le Roi signe, le 21 octobre 1680, sa fameuse lettre de cachet, qui marque d'une manière saisissante le début des empiètements de l'Autorité dans les affaires de la Comédie. Cette lettre de cachet nomme les acteurs, fixe la part de chacun et ordonne aux Comédiens de passer un nouvel acte de société. De tout temps, en effet, les personnes qui s'adonnaient à cet art, la troupe de l'Hôtel de

Bourgogne, celle de Molière, celle du Marais et auparavant celle des Confrères, étaient réunies en société. Lous XIV ne concevait donc pas qu'il en pût être autrement. Aussi conserve-t-il vis-à-vis de ses Comédiens cette forme d'organisation qui était alors classique et qui est demeurée telle. Cependant, nous allons le voir, peu à peu cette institution se transforma complètement sous l'influence toujours grandissante de l'Autorité, et de cette société parfaitement réelle à l'origine, il ne reste plus finalement que le nom.

En effet, sous Louis XIV, c'est d'abord une subvention qui est accordée à la Comédie-Française; puis, en même temps et comme contre-partie, une surintendance des théâtres qui est créée pour surveiller son fonctionnement. A partir de cette époque les règlements de l'Autorité se succèdent presque sans interruption, suivis quelquefois d'un nouvel acte de société. Puis intervient en 1757 un règlement de Louis XV réorganisant complètement la Comédie sur des bases nouvelles. Cet acte est extrêmement important, car il prévoit les moindres détails et il ordonne aux Comédiens de passer un acte de société calqué sur lui. La Société n'a donc plus dès ce moment aucune initiative, elle est tenue de se conformer rigoureusement aux prescriptions du gouvernement et, pour que celui-ci puisse vérifier si ses ordres sont ponctuellement exécutés, les actes de société une fois faits doivent être confirmés par des arrêts de Conseil. Ils reçoivent ainsi la sanction administrative.

Lorsqu'après la Révolution la Comédie renaît de ses cendres, c'est un arrêté consulaire du 6 frimaire an XI qui la reconstitue. Cet arrêté la place sous la surveillance et la direction du Préfet du Palais et ordonne, pour suivre

la tradition qui survit encore, qu'un acte sera passé entre les sociétaires. Cet acte est le fameux acte de société de germinal an XII, base de toute cette discussion. Nous sommes donc en présence d'un contrat passé par ordre du gouvernement et devant ses commissaires. Aussi est-il marqué d'une manière ineffaçable de l'empreinte administrative.

Son article 3 déclare en effet que la Société « sera purement commanditaire sous l'autorité expresse du Gouvernement ». L'article 4 ajoute que les parts appartiendront aux sociétaires « dans les proportions fixées par un état arrêté par le Préfet du Palais du Gouvernement chargé de la surintendance du Théâtre-Français». Puis l'article 11 relatif aux admissions porte que l'effet durera plus ou moins de temps « selon que le Gouvernement, ainsi que le Comité d'administration, le jugeront convenable ».C'est aussi le Gouvernement, suivant l'article 12, qui autorise un artiste à prendre sa retraite après vingt ans de service, et à ce moment c'est encore le Gouvernement qui lui paie la moitié de sa pension. Mais il est inutile de multiplier les exemples : il suffit que l'on sache que dans cet acte d'ordre privé, passé soi-disant par les Comédiens libres de toute contrainte, le Gouvernement se trouve à chaque ligne. Il n'est pas partie à l'acte, mais c'est surtout de lui qu'il est question et rien ne pourra se faire sans lui. Voilà donc le contrat notarié que l'on prétend opposer triomphalement à la doctrine que nous exposons. Il a été commandé par le Gouvernement, passé en sa présence, et marqué de son sceau dans chacune de ses dispositions, comme s'il s'était agi d'une formalité inventée par lui pour flatter l'amour propre des Comédiens et respecter les traditions, en leur faisant opérer, pour mettre leur

signature au bas de ce contrat qu'ils n'avaient pas fait, un défilé pompeux et une cérémonie burlesque devant un tabellion de comédie.

Mais jusque-là, il faut le reconnaître, le Gouvernement avait caché son jeu, ou tout au moins, dans l'ingérence qu'il poursuivait tous les jours plus grande dans l'administration du Théâtre, il avait mis quelques formes. Les choses changèrent avec Napoléon. L'empereur en effet avait trop de hardiesse dans le pouvoir pour ne pas assumer lui-même la responsabilité de ses ordres et pour user de ces mesquineries. D'ailleurs il ne professait pas pour les traditions un respect exagéré. Par un décret du 8 juin 1806 il arrête le répertoire de chacun des théâtres autorisés et il donne à la Comédie-Française un privilège pour son répertoire. Un décret du 1er novembre 1807 déclare que le surintendant des spectacles est chargé de la Comédie-Française et lui donne des pouvoirs très étendus. Mais ce ne sont encore que des escarmouches. C'est le décret de Moscou (15 octobre 1812) qui enlève la place. La Comédie-Française, déjà fortement sapée dans sa base, est littéralement prise d'assaut par le pouvoir. Mais le vainqueur au lieu de la réduire en ruines, se l'approprie, en fait sa chose : il reprend les dispositions de l'acte de germinal, il les modifie, il les transforme, il les fait siennes. Mais il ne fait pas pour cela disparaître l'acte privé. En droit il subsiste, il n'est pas abrogé. Ses dispositions sont seulement devenues inutiles. Un maître tout-puissant en a édicté de nouvelles auprès desquelles elles sont lettre morte. D'ailleurs il comble le théâtre, son théâtre, de ses bienfaits, puisqu'en même temps qu'il lui donne une forte constitution, il lui accorde une rente de cent mille francs. Les plaintes de la Comédie, si toutefois elle avait eu l'idée d'en pro-

férer, se trouvaient ainsi étouffées à l'avance par les largesses impériales. Comme Louis XIV, Napoléon veut avoir un grand théâtre national dans lequel les premiers Comédiens du monde ne représentent que des chefs-d'œuvre. Pour arriver à ce but il veut transformer le Théâtre-Français en une institution d'Etat.

D'ailleurs les Comédiens eux-mêmes se sont toujours rendus compte que l'ingérence du Gouvernement dans leurs affaires était nécessaire à la prospérité de leur théâtre et ils ont été les premiers, au temps de leur infortune, à la solliciter. Jamais, en effet, la Comédie-Française n'a été aussi brillante que de nos jours et on peut dire que jamais elle n'a été à ce point entre les mains du Gouvernement.

Le décret de Moscou constitue donc la base de l'organisation actuelle du Théâtre-Français. Il a été modifié par de nouveaux décrets qui n'ont fait qu'aggraver les pouvoirs de l'Autorité en retirant aux sociétaires les quelques faibles droits qui leur restaient. Le décret du 30 avril 1850 confie l'administration du théâtre à un administrateur nommé par le Ministre de l'Intérieur et décide que c'est cet administrateur qui proposera au Ministre les admissions des sociétaires. Il ajoute que la comptabilité sera soumise « à la vérification des inspecteurs généraux et particuliers des finances ». Le décret du 23 novembre 1859 vient encore enlever à la société les quelques traces qui restent de son antique autonomie. Cependant, ce n'est qu'en 1901 qu'une décision lui retire définitivement tout droit quelconque dans l'admission des pièces, entièrement réservée aujourd'hui à l'administrateur. Le comité des Comédiens n'a plus à l'heure actuelle que des fonctions consultatives, dans certains cas particuliers.

Après ce court exposé historique, on peut se rendre

compte de ce qu'est devenue dans les temps modernes la Maison de Molière. Nous sommes loin de cette Troupe errante, mais libre, qui était celle du grand comique. Aujourd'hui on parle toujours de société. Mais ceux-là même qui croient encore à cette expression sont obligés de reconnaître que cette société ne ressemble à aucune autre et que c'est une société *sui generis*. Nous en concluons que la Comédie-Française n'est plus une société. Le mot société a en effet un caractère juridique que l'on ne peut pas arbitrairement lui enlever. Or cette société n'obéit à aucune des règles requises par la loi, elle ne possède aucun des éléments constitutifs attribués par elle à ce genre de réunion d'individus. Nous ne sommes donc en présence que d'un groupement de personnes, unies par des liens spéciaux, qui sont beaucoup plus des liens entre sociétaire et ministre, qu'entre sociétaire et sociétaire. Les artistes de la Comédie-Française ont entre eux une communauté d'intérêts puisqu'ils se partagent les bénéfices acquis par le travail commun, mais ils n'ont d'obligations les uns à l'égard des autres que celles qui leur sont prescrites par l'Autorité et ils n'ont de responsabilité que vis-à-vis du Gouvernement qui a édicté leurs règles.

Les sociétaires ne sont donc pas fondés à demander la dissolution de la prétendue société des Comédiens. Cette société qui a existé à l'origine a disparu aujourd'hui pour faire place à une véritable institution du Gouvernement, que lui seul peut détruire. Aussi c'est à bon droit que le Tribunal civil de la Seine s'est déclaré incompétent, ainsi que nous l'avons vu, par jugement du 12 janvier 1866, pour statuer sur la demande de Got en dissolution de la Société. La liquidation, si la société était dissoute, ne pourrait d'ailleurs se faire qu'administrativement, car la

comptabilité de la Comédie-Française est sous le contrôle direct de l'Etat.

Quant à la prétendue incorporation des actes administratifs dans ce qu'on appelle le pacte social, elle est inadmissible, car le sociétaire, en signant son acte d'adhésion, ne s'engage évidemment à respecter que les décrets et règlements déjà faits et non ceux qui pourront l'être dans l'avenir. Or, de nouveaux actes administratifs peuvent à toute époque intervenir et apporter de profondes modifications, que le sociétaire devra subir, à la législation existant au moment de la signature de son contrat. Ceci prouve clairement d'ailleurs que les prescriptions gouvernementales sont absolument étrangères aux contrats et que l'usage des actes d'adhésion n'a été maintenu que pour essayer de donner le change sur le caractère de la direction de l'Etat et faire croire ainsi au public et aux Comédiens qu'il existe une véritable Société.

La compétence des Tribunaux administratifs nous paraît devoir s'imposer dans les contestations que peuvent avoir les sociétaires vis-à-vis du théâtre au sujet de la liquidation des pensions. Il a en été jugé ainsi dans l'affaire de Mlle Georges. C'est en effet par le gouvernement que les pensions sont liquidées. Les Tribunaux judiciaires ne peuvent donc pas connaître de ces questions, car ils se trouveraient obligés d'apprécier l'arrêté ministériel fixant la pension du sociétaire qui se retire. Cette raison n'existe plus quand il s'agit d'un simple procès en dommages-intérêts intenté par la Comédie-Française contre un sociétaire qui s'enfuit et cause, par son départ précipité, un préjudice au Théâtre. La compétence des Tribunaux judiciaires n'a jamais été discutée dans ce cas. En effet, si le ministre doit seul dans cette hypothèse prononcer les

déchéances et les peines disciplinaires, il ne peut en être de même de l'appréciation du préjudice causé aux sociétaires par leur camarade. Cette appréciation ne peut évidemment être faite que par les Tribunaux. A ce titre, il est vrai, on peut dire que les Comédiens sont en société, car ils ont un intérêt commun ; par suite, lorsque quelqu'un menace cet intérêt, ils ont le droit de l'attaquer par l'entremise du Gouvernement représenté par l'administrateur et, s'ils obtiennent une réparation pécuniaire du préjudice souffert, c'est bien eux qui en profitent et non l'Etat. C'est peut-être d'ailleurs dans ce but spécia que le mot de société a été conservé. On a voulu qu'il existât entre chacun des sociétaires et ses camarades un lien suffisant pour rendre possible une action commune contre celui qui vient les léser, et ce lien résulte du mode de rémunération qui a été adopté pour eux par l'Etat.

S'il s'agit au contraire d'un procès dirigé contre la Comédie, il ne semble pas que l'on puisse toujours s'adresser à la collectivité des Comédiens.Le demandeur pourra, en effet, être un sociétaire lésé par les agissements de ses camarades. Il sera juste alors que ce soit à eux qu'il en demande la réparation. Mais il est possible que l'objet du procès repose sur un acte de l'Autorité ou de ses représentants, auquel cas c'est l'administrateur ou le ministre qui devra être attaqué par lui. Mais qu'arrivera-t-il lorsqu'il s'agira d'une action en dommages-intérêts dirigée contre la Comédie par un auteur dramatique, à raison par exemple de la non-représentation d'une pièce reçue? Il n'existe pas de procès récents sur ce point. Nous estimons que les Comédiens n'ayant plus aujourd'hui aucune part dans la réception des pièces, les auteurs ne peuvent pas s'adresser à eux pour se faire jouer. Ils ne peuvent

réclamer vis-à-vis des sociétaires l'exécution d'un contrat dans lequel ceux-ci n'ont pas été partie. Ils ont traité avec le mandataire du ministre : c'est contre lui qu'ils doivent agir, s'il ne tient pas ses engagements. Il n'est même pas logique de faire prélever les dommages-intérêts à payer au tiers lésé sur les recettes qui constituent en définitive la part de chaque sociétaire. Il est vrai que le Gouvernement est maître chez lui et qu'il est libre d'accorder aux artistes qu'il emploie la rémunération qui lui plaît, sans que ceux-ci aient de réclamations à lui adresser.

D'ailleurs, si nous reconnaissons dans certains cas aux sociétaires un droit d'agir lorsqu'ils y ont intérêt, ce n'est absolument qu'à la condition que le Gouvernement leur accorde ce droit et leur permette de l'exercer. Il pourrait évidemment ne pas le leur reconnaître. Au reste, si nous avons fait cette concession, en exposant cette théorie, c'est surtout pour donner une explication à un état de fait, à savoir que les Tribunaux reconnaissent à la société le droit d'agir dans les cas indiqués. Une logique rigoureuse voudrait, en effet, que dans aucun cas la collectivité des Comédiens, qui n'a pas en somme d'existence légale, ne puisse plaider devant les Tribunaux. Elle n'a pu le faire jusqu'ici que grâce au respect des juges pour les traditions et à la complaisance du Gouvernement lequel seul, strictement, a le droit d'agir.

La Comédie-Française pourrait donc être une association de personnes choisies individuellement par le Gouvernement pour exploiter un théâtre d'Etat mis à sa disposition et se partager les bénéfices de l'entreprise. Dans cette exploitation, l'intérêt de l'Etat se trouverait être le désir de perpétuer les traditions, d'assurer la représentation des chefs-d'œuvre de l'art français, et d'avoir une

troupe de Comédiens dont l'avenir est assuré et qui par suite peuvent se consacrer sans réserves à la culture du grand art. L'Etat aurait donc un intérêt moral et les sociétaires un intérêt pécuniaire à ce que les affaires du théâtre fussent prospères. Le propriétaire du théâtre et les artistes qui le mettent en œuvre doivent donc s'efforcer l'un et l'autre d'assurer le bon fonctionnement de l'cxploitation. Nous croyons que c'est cette idée qui a amené M[e] du Buit, avocat de la Comédie-Française, à déclarer dans l'affaire Coquelin que si l'on voulait un jour choisir un modèle, pour réaliser le problème si souvent agité d'associer aux bénéfices d'une grande entreprise les collaborateurs qui la font prospérer, on n'aurait qu'à copier les statuts et l'organisation de la Comédie-Française. Un grand industriel voulant abandonner à ses ouvriers, à ses employés, sans perdre sur eux une autorité nécessaire, les produits de l'exploitation, n'agirait pas autrement que l'Etat dans cette conciliation des droits du pouvoir avec ceux des sociétaires. « Ceci est donc un modèle préparé par le passé au profit de l'avenir et l'on peut dire avec vérité que la Comédie aux Comédiens a précédé la Mine aux Mineurs. »

Cette opinion, bien qu'elle puisse surprendre, nous paraît la plus acceptable. Cependant, après avoir annihilé les actes de société, elle donne la prépondérance aux décrets. Or on a essayé de détruire les décrets eux-mêmes. On peut se demander alors ce qu'il pourrait rester de la Comédie-Française ! La Cour d'appel de Paris a estimé, en effet, dans l'affaire Coquelin, que « l'article 85 du décret-loi de 1812 n'avait pu être légalement abrogé et ne l'avait point été en fait par l'article 14 du décret de 1850 rendu à cette date par le chef du pouvoir exécutif sous l'empire d'une

constitution qui ne l'avait point investi de la puissance législative. » Tous les décrets postérieurs à celui de 1812, doivent donc être considérés comme non avenus, car ils sont tous venus lui apporter des modifications. Mais le décret de 1812 est considéré lui-même par certains auteurs comme inconstitutionnel en tant qu'il est contraire à la loi de 1891 sur la liberté industrielle des théâtres. Voilà donc la base même de l'édifice qui s'écroule. Mais cette dernière opinion n'est pas acceptable. Le décret de Moscou fait partie, en effet, de la catégorie des décrets inconstitutionnels que d'après la constitution alors en vigueur du 22 frimaire an VIII, article 37, pouvait annuler le Sénat conservateur, et précisément il ne fut pas attaqué en temps utile. Par suite, conformément à une règle presque universellemeut admise (1) aux termes de laquelle les décrets de l'époque impériale entachés d'inconstitutionnalité ont force de loi toutes les fois qu'ils n'ont pas été annulés par le Sénat, le décret de Moscou peut être considéré comme ayant la même autorité qu'un acte législatif. La prétendue inconstitutionnalité disparaît ainsi. Mais il est plus difficile de porter secours aux décrets modificatifs et complémentaires postérieurs. Il semble en effet qu'une loi eût été nécessaire. Quoi qu'il en soit, ces décrets sont en général reconnus et acceptés, et leur légalité est rarement mise en cause.

D'ailleurs, que la Comédie-Française soit une société privée, autonome mais protégée par le Gouvernement, ou au contraire une institution d'Etat, sous la dépendance de l'Autorité, avec quelques libertés consenties par elle,

(1) Aubry et Rau, § 5, texte et note 4. Beudant. *Introd. au cours de droit civil français*, nº 42. Esmein. *Droit constitutionnel* (3e édition).

ce grand théâtre n'en existe pas moins réellement et l'anéantissement dans lequel les uns essaient de précipiter les contrats notariés, les autres les décrets et règlements administratifs, ne l'empêche pas de briller d'une splendeur toujours plus éclatante, ignorant qu'il est sans doute des questions purement théoriques qui peuvent s'agiter à son sujet, les dédaignant d'ailleurs, et réservant toute son intelligence et tous ses efforts à faire triompher sur la scène les chefs-d'œuvre de l'art français.

TABLE DES MATIÈRES

AR. ROUSSEAU, IMPRIMEUR-EDITEUR, PARIS.